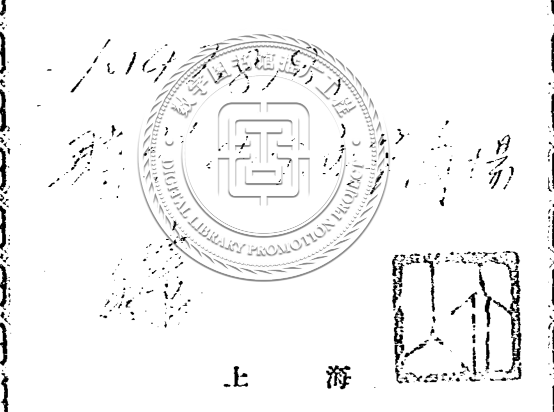
近代文學



近代文學

謝氷絃編



上　　海

文學評論社出版

1929

近代文學一册

實價大洋一元



一九二九年十二月初版

近代文學目次

近代文學



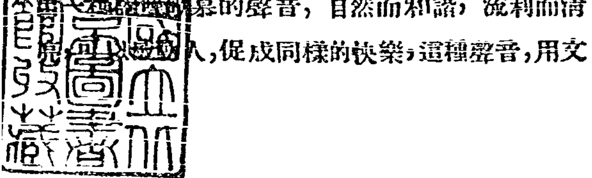
近代文學體系的研究

沈　雁　冰

第一章　總論

（甲）　近代文學何以重要

文學最初的起源，是表示一個人的思想的，太古的人民，飽腹嬉游的時候，感著山川雲霞自然的美麗，心腦中鼓舞欣感到極端，便不期然而然的發出一種[illegible]慕的聲音，自然而和諧，流利而清[illegible]人，促成同樣的快樂，這種聲音，用文



字寫出來，便成了文學；我們現在稱爲民歌，稱爲謠，稱爲古詩的，就是指這一類了。到後來，人民的知識漸漸開展，知識一開展，對於一切自然現象便覺得詫異；既對於一切自然現象覺得詫異，便想研究出他的所以然來，而又研究的方法不對，研究不出來，於是便用鬼神做答案，以爲一切自然現象乃至人事禍福，都是鬼神在那裏操縱。既認有鬼神了，便生出禱祭鬼神的事來，祭神的用意無非是（一）祈福（二）報謝兩層目的，祈福的時候果然要把人民的要求說給‘上神’聽，報謝的時候也要將人民欣感的意思說給上神聽，在當時便是歌謠負荷這使命；所以到這時代，文學已成了一種社會的工具，不僅是個人表示悲歡情感的東西了。然而正因文學成了社會的工具，所以他的格式，他的內涵，便愈益發達完成了。

所以那時的神巫祭師——就是唱祈神歌的——很受社會尊敬，因爲他所做的事，關係於全社會

的幸福。

再後，由部落時代進到國家時代，君權已打破神權，祈福報謝的文學既已無用，便變而為歌頌君主功德；文學已不復為社會的工具，轉變成貴族階級的玩好。這種情形，在中國最為顯明，漢朝一班詞賦之臣，排班在金馬門的，等諸倡優侏儒，聊開皇帝的心罷了。司馬遷執筆為太史公，記載一朝的事，責任豈不很大，而他老人家發牢騷話，亦是這樣說，可見當時待文學之士的情形，無怪揚雄要鄙夷文學，以為不足道了。在中國是如此，在西洋何嘗不是如此。即以英國為例，英國在伊利沙伯女王的時代，文學家盛極一時，莎士比亞的劇本人人視同拱璧，然而徹底講來，莎老先生若不是得着女王的喜歡，貴族的趨奉，能到這個地位麼？當時的大文家差不多全是內庭供奉的人，和漢朝正像極了。不過英國呢，終究不受拘束，自然主義在法國興起後，英國人也就接過火把來，中國却從漢直到清竟

可說到現代，還是供奉文學呵！

然而一講到近代文學，便就不同，文學離脫"供奉時代，"重復做社會的工具。文學重復替民衆負荷祈禱的使命，不過所向祈的，不是神，却是人道，是正義。文學重復做一面鏡子，反映出人的生活，——民衆的生活。文學重復很自由的表現出思想，是人中一個人的思想，——民衆思想的結晶。

由此，我們可以回答這個'近代文學何以重要，'的問話了，我的答案是：

(一)因爲近代文學不是貴族的玩具，不是供奉的文學，而是社會的工具，是平民的文學，所以重要。

(二)因爲近代文學不是一部分貴族生活的反影，而是大多數平民生活的反影，所以重要。

(三)因爲近代文學不是一部分貴族的嬉笑唾罵，喜怒哀樂的回聲，而是大多數平民要

求人道正義的呼聲，所以重要。

(四)因爲近代文學不是守舊的退化的文學，而是向前的猛求眞理的文學，所以重要。

(五)因爲近代文學不是空想的虛無的文學，而是科學的眞實的，所以重要。

(乙) 近代文學的界說

既然知道近代何以重要了，便得問近代文學的界說如何，從那裏起，始算做近代文學。

關於這一點，大概有兩個爭論：一是要從浪漫主義(Romantism)極盛時代算起，一是要從易卜生(Henri Ibsen)的寫實主義(Realism)開始時代算起。從浪漫主義算起似乎覺得有些自相矛盾，其實不然，也有一部分的理由。我們大家知道，浪漫派文學是貴族的，是玩具的；和近代文學的特質，剛巧相反。然而試問，破除崇古主義(Classism)的束縛，不尙形式，以活潑潑地的思想描寫活潑潑地

的人物的文學，是不是浪漫主義？使文學脫除古來的傳統思想，作家能彀自由發展他的理想，是不是浪漫主義？使文學中充滿一種前進不息的精神，使作家有胆氣，敢于創造，是不是浪漫主義？浪漫主義雖然有許多缺點，然而此等優點，决不容忽視！近代文學——卽寫實主義以來的文學——雖然是"強諦勝亂，"但其得力處，還在有浪漫主義做先鋒，打除崇古主義，開出一道路子。倘使沒有浪漫主義，便沒有近代的文學。這是浪漫主義在歷史上的價值，卽是他的時代價值，實在不容忽視的理由。

不但如此，浪漫主義且遺下一種可貴的精神，做近代文學的精神；不但做近代文學的精神，且將做後此無量世紀文學的精神。這便是浪漫主義所有的思想自由，敢於創造的精神。無論在那個時代，總不能沒有這種精神，崇古主義的文學之所以受人鄙夷，就爲的缺乏了這種精神。死文學之所以

爲死文學，就爲的缺乏了這種精神。照這樣說來，就將浪漫主義的文學包括在近代文學中，也不算沒有理由。

那麽以易卜生起頭的寫實主義爲近代文學的起點的，又是怎麽說呢？這一說自然理由最充足。因爲近代文學無論那一派，都是直接間接受易卜生的影響。文學中討論到社會上種種問題，實是易卜生開始。浪漫派文學統治西洋思想界到數百年之久，到此時也被易卜生打倒，推易卜生爲近代文學的始祖，那是無可疑義的了。但除開易卜生而外，法國曹拉(E. Zola)一派的自然主義，用純粹客觀的眼光去描寫人生，揭露人生醜惡的一面，對於浪漫文學也是一個極大的打擊。近代文學受法國自然主義的影響，着實也不小呵。這兩派——斯干的那維亞派和法國派——是近代文學所自生的，都是反抗浪漫文學的，倘然認近代文學的起點在此，就絕對不能再攙入浪漫文學，這是顯而易

見的。

我的意見，以爲浪漫文學在文學史上的重要，固如前說。而欲將他劃進近代文學的領域內，實在於理未順。我們只可承認浪漫文學的自由思想，敢於創造的精神是近代所含有，而也是近代文學所受於浪漫文學的厚貺，但總不便承認浪漫文學的藝術和所根據的思想于近代文學有如何的關連。所以本篇所定的近代文學界說，也是從寫實文學開始，不包括浪漫文學。不過下面專論近代文學派別體裁的時候，爲要讀者對於文學有個普遍的觀念，所以也論列到浪漫派文學；不但論到浪漫派文學；也講到崇古派的文學。這是無非想幫助讀者得個系統的觀念，也顧不得亂例了。

（丙） 近代文學的淵源

講到近代文學的淵源，先要明白近代思想遷變的大概；沒有一種立得住，傳得下的文學，不靠

思想做骨子，反過來講，也可說凡是一種新思想，都要靠文學的力量去宣傳。盧騷的自然教育主義，見於他的小說愛彌兒(Emile)中，福勞貝爾(Gnstone Flaubert)的虛無主義，見於他的小說鮑佛萊夫人(Madame Bovery)，尼采的超人哲學見於他所著的詩體小說柴拉斯太 (Thus Spake Zarathustra)，（近有人譯此書名爲超人論似未妥當）其餘蕭伯訥(Bernard Shaw)梅德林 (M. Maeterlinck) 羅蘭 (Romain Rolland) 巴比塞 (Barbuse, H.) 陸點 (P. Loti) 托爾思泰 (Tolstoy) 陀思妥夫斯該 (Doestoivesky) 安得列夫 (Andreyev) 夷軌 (Yeats) 等人，文學即是新思想，新思想即是文學，從來不曾分過。希臘古代如塞諾(Zona)等更將哲學寄附在文學中，柏拉圖 (Plato) 那樣有統係的哲學，也要借文學著作來自重，可知文學和思想的關係密切得很；不像中國人，只目爲雕虫小技而鄙夷他呀！

至於近代，哲學上的思想普化到文學上，更是顯而易見，證據確實。因爲近代文學側重在表現人生，而近代哲學又格外的有系統，不必再借重文學了，所以近代文學只能跟着哲學走，不能再包含一種新生的哲學。我們明白這一層，然後可知近代文學和近代思想的關係。近代思想是由唯物主義轉到新理想主義，所以文學也是由自然主義轉到新理想——卽新浪漫——主義；近代思想又側重到唯理主義(Rationalism)，所以文學上也出了唯智主義，(Intellecturism)像蕭伯訥；近代思想復由唯實主義轉到新唯實主義，所以文學上也由寫實主義轉到新寫實主義。這種趨勢，在研究文學時最爲重要。應得留意。倘使不明白這種趨勢而貿然去談文學，一生一世談不出什麽意思來，倘使不明白這種趨勢，而貿然去創作文學，作出來的反正不成個東西。中國的文學研究者呀！魯莽滅裂是弄不出好東西來的。

我們更須明白，寫實文學不過是文學進化歷程中的一段路程，决不是文學的極則，寫實文學在十九世紀末所以能彀如此盛行，一是由於哲學上的唯物論正在極盛，二也由於對於浪漫主義的反動。所以寫實文學，一方雖然覺得是文學史上的一步前進，而一方，實不啻表示當時思想的混亂，靈界的枯窘，精神的不安，宣告'理想'破產。我們對於寫實文學所取的科學方法，當然表示相當的敬意，但同時不能不批評他這種純粹科學色彩的文學，不能涵和人的精神界，反使人失望悲悶，是個大缺點。

論到近代文學的淵源旣是如此了，於是我們可以得一個結論以爲研究近代文學的目的，這結論便是：

> 近代文學經過寫實派的科學方法研究，已經進至發達生長的時期，我們爲欲使文學到更深造的一步，不能離開這個科學方法，

但也不可認這科學方法的文學便是文學的最後目的；文學的最後目的就現在的趨勢而言，到底還在表示至高的理想呢。

第二章 近代文學主要的幾類

（甲）說部 小說和短篇小說

第一章所講的是偏於文學思潮一面的，這篇所注意的本在近代文學的體系，很想在體系一面多講幾句話，以便有志文學者作他山之石，一逕可以致力於創造。但因為思潮一面也很重要；不便完全略過，所以在第一章裏很簡單的說了幾句。以下我們一逕講近代文學的體系罷。

要曉得近代文學的體系，先要曉得近代文學主要的幾類。這幾類無非是說部，詩和劇本。本節先要講到說部。

前章說過，文學最初的形式只是詩。詩後有了史，然史已非歸入文學的林內。（注意，此所謂文學，自指狹義的文學而言）史之中，有些描寫英雄的事蹟，雖然怪誕荒唐，實在却合於人類生活的影象的，便成了說部。在這些說部發達完全之進程中，又先有了一種短篇的，此類以神話寓言爲多，到後來發達完成了，便稱爲短篇小說。(Short Story）其後文學的格式，愈演愈備，除却短篇之外，長篇的野史也成爲有定形的格式，於是便有了小說。(Novels)

初期的長篇小說和短篇小說既多是史事，或者就是故聞，後來的長篇小說和短篇小說便脫離了史事的範圍，專事描寫人生。這是文學史中一大進化。

十九世紀以前的長篇小說和短篇小說不必去說他，單說近代的長篇小說和短篇小說特色何在。先說兩者共通的特色罷：（一）是客觀的描寫，眞

眞實實把人生反映出來；(二)是心理解析的精微眞確，把人人欲說的話，同具的感一一直喊出來；(三)是思想的自由，個性的表見。以下順次先說明(一)。

我們大家都明白文學思潮是沿着好古主義(Classicism)浪漫主義(Romanticism)寫實主義(Realism)新浪漫主義(New-Romanticism)這條路線一直下來的。在好古主義的時代，文學是摹仿的。平心而論，好古主義的文學自有他的好處；姑不問這種文學與人生有什麼關係，於社會有什麼影響，而這種文學的本身却不是全無價值的。在美學上說來他有他的'物性'(Character)，有藝術上的價值。獨至後人勉強去摹擬這種作品，可就壞了。好處學不像，反而弄得縛手縛脚，徒然做古人的奴隸，自已一毫發展不來。(詳見第三章甲節)所以那時代的文學既然沒有實現描寫人的本事，也不能像浪漫派一樣，創出他們自己胸中的理想

來。

浪漫派文學雖然於今都說他是不合於現實人生了，但實則浪漫派文學中所描寫的大部分，無論如何，終是那時代人的生活。不過書中的主人翁一定是英雄豪傑，人羣中找不出罷了。實在眞能毅描寫當代人生的總是寫實派了。寫實派用客觀的眼光，科學的方法，做長篇小說和短篇小說，叫人讀了猶如親歷。他不必言悲言歡，而讀者自能在事實中感到悲歡！到了後來的新浪漫派，不用說，是一樣的有這種手段了：這便是近代文學中長短小說的第一種特質。

第二心理解析的精微也算是近代文學的特色。而在小說一面，更加顯見。從前的長篇小說以及短篇小說，都只在結構上用工夫，離合悲歡，曲盡鈎心鬥角的手段；他們每每以奇特的轉折爲矜尙。什麼"山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村"的章法，算是最可寶貴的章法，最播羨慕。然而這種章法

實在是粗淺的章法。近代小說完全不取此等長處；而注重在心理的分析，務使事實入情入理。這種心理派的小說家在法國自然主義興起的時候，已是很有勢力。後來跟着表象主義（Symbolism）運動起來，更是把心理的文學做本運動的中堅。他們在描寫常態心理之外，兼亦描寫變態心理。俄國的文家，於心理派也占著重要的位置，陀斯妥夫斯奇(Doestoivsky)便是最喜描寫變態心理的一位文學家。

至於思想的自由，個性的表見，更是近代小說的特長。從前的小說都只在結構上用心思，全忽略了思想一面。就使有對於思想注意的，也不過是墨守舊風俗舊禮教而加以鼓吹，決不敢有所問難。近代的小說，不論長篇短篇便都含一種攻擊舊制度的氣味。又從前的小說描寫人物大都是千篇一律，近代文學的小說便人人還他一個個性；這個固然一半由於心理解析的精研，一半也實在因為近代

文學已注重在與人生切合的緣故。這是近代的小說的第三種特點了。

長篇小說和短篇小說分別的所在不是長短而是結構。長篇小說自然沒有很短的，但短篇小說却儘多很長的。試舉波蘭小說家 Henryk Sienkiewiey 的炭畫（Szice Wezlem)而言，這一篇雖然很短，然而却不是短篇小說，因爲他的結構實在是長篇小說的結構，不過縮短罷了。所以著者自稱是炭畫，炭畫猶之 Sketch的意思。(按此書已有中文譯本）再舉波蘭小說家 Adam Szyma'nski 的 Maeiej the mazur 一篇便是短篇小說，不能稱他是長篇。因爲這篇Maeiej the mazur 的長短雖然和炭畫不相上下，而結構却完全是短篇小說的結構了。所以長短小說的分別，在體裁而不在篇幅：這是我們第一要認明白的。

其次且說長篇小說的體裁和短篇的體裁不同在那裏。對於這一點，我們先要認明小說的兩種藝

術，一是截面的描寫；一是直面的描寫。什麼叫做截面的描寫呢？這是要說一件事，不從頭到底說去，而只提出中間的一段來描寫，却使得讀者對於從前的事都能領會，對於以後的事也都能想到；這樣，便是截面的寫法。短篇小說都取這種截面的描寫法。他只提出書中主人翁的一段生活，描寫一下，乘勢插進從前的事實，叫讀者能彀領會，所以他說的事情也許很多，字數也許很多，然而時日一定很少。譬如司各德(Sir Walter Sott)所做的撒克遜刼後英雄略是一部極長的著作了，然而他描寫的法子，却實在是截面的描寫，所以不妨稱他是部短篇小說了。

什麼叫直面的描寫法呢？這便是從頭寫到底，按著時日，一步一步講下去的描寫法，這種描寫法，是最普通的；也有從書中主人翁的生時寫起，也有從中年寫起。不過總是實筆寫出來，不用虛筆倒敍出來。凡是所謂Novel，所謂Romance，都是

用的這種辦法。

（乙） 詩

近代文學中變遷最利害的，便算是詩了，論到詩的內涵，他和其餘的文學一樣，經過好古——浪漫——寫實三個時代而始到近代詩——便是表象詩了。在浪漫文學極盛的時候，頂頂大名的浪漫文學家如擺倫，丹透（Dante）哥德（Goethe）昔萊（Shelly）等等人，都是大詩家！浪漫主義在詩的領土上簡直開拓得不少的勢力。當寫實主義勃興的時候，詩雖然曾也受些自然主義的點染，但立刻就反過來，重復豎起浪漫主義的大旗來，這便是一八八八年法國表象派詩人Stéphane Mallarmé 印行他的詩[illegible]的那一年。這時自然派文學正方興起呢。

且不說詩的思潮變遷是怎樣，試看一看詩的體格變遷，我們便要更覺奇怪；因爲近代三四十年

中詩體的變遷，眞要比前此三四百年中的變遷，還要多些。抒情短詩(Lyric)的復盛，尙可委之於人事匆遽，時間經濟的緣故；究竟這個體是淵源於古的。至於散文詩無韻詩的盛行，簡直是此時代詩界的特色。從前司各德等人雖會把詩做到極長，一首詩占幾百頁；然而他們的詩句，倒底不敢很長，他們對於押韻，到底還是謹愼拘守，不敢自由一分。直到近代詩中的散文詩無韻詩起來，方才把這些形式主義的遺形，根本打消。詩界起了一個大革命，頓時把領域擴充許多！把詩的內涵也弄豐富許多！雖然有許多人倘說這是自然主義的影響，是一種反動；這話實在不大公允！爲什麽呢？因爲從前人只知詩的諧音在末一個字，實在所見太淺；從前人只認整齊是美的形式，實在思想太幼稚！散文詩無韻詩根據高深的審美觀念創造新詩，雖說是於美的方面遠勝從前的詩，也不爲過！而況描寫的自由，又遠非從前的詩所能企及呢？

還有一層好處，是散文詩無韻詩的特點；便是含有獨一無二的平民主義的色彩。詩本是天籟，本是不假雕飾隨便嘴裏喊出來的天籟。所以上古時代的詩都不是什麽"文人"做的。自從詩有了極繁瑣的規條束縛之後，詩乃由天籟的而變爲人爲的。平常一個小工，一個村婦人，不能發揮他的至性，流露他的人格！只得讓那些"文人"專有其利。這是何等的非平民：(Undemocrazied) 自散文詩提倡以後，平民詩人遂成了二十世紀特有的色彩，豈特詩界放一異彩而已。

論到最近代的詩體，因爲表象主義派詩人蠭起的結果，又有重磁"美的簡單化"的傾向。但不能遽以此爲據，斷定散文詩已將衰落。因爲這是藝術衆美同起的現象，决不是"一盛一衰。"表象派詩人的詩大都注意於言簡而意遠，我們可以抄幾首來做個榜樣如下：

"Another Song Without Words By

Paul Verlaine.

Too red, too red the roses were,
Too black the ivy on the tree—

Dear,at the trembling of your hair
All my despair comes back to me.

Too blue and tender was the sky,
The Sea too green, the air too
Sweet—

I always fear— Why Should not I?—
The cruel fleeing of your feet.

I am weary of leaves bright and dim,
Of Shining box aud Sombre yew.

Of the horizo's endless rim,
And of all things but you...... but
you......

這倘是表象派初期幾個創始人的詩呢，以後表象派極盛時代的詩，體格更有些不同，也舉個如下：——

"I have Sought........." by M. Maeterlinck.

I have sought thirty years, my sisters,
Where he hid I sought;
I have walked thirty years, my sisters,
I have found him not.

I have walked thirty years, my sisters,
Weary my foot fall;
He is everywhere, my sisters,

And is not at all.

The hour is growing sad, my sisters,
Takes my shoes and par;
For as evenimg wanes, my sisters,
I am sick at heark......

You are very young, my sisters,
Wander on and on;
Lake my pilgrim's staff, my sisters,
Seek as I have done......

我們如果更舉後期表象派詩人的詩，便更見得有分別了:——

"The Dead Girl" by Paul Fort.

This girl is dead, is dead in love,s old

way,

They put her in the earth at break of day.

They laid her lonely in her fine array.

They left her lonely where her lone grave lay.

They Came back gaily, gaily with the day.

They sang so gaily, gaily; "None may stay".

The girl is dead, is dead in love's old

way.

The went afield, afield as every day......

不過表象派詩人也做表象的散文詩，Paul Fort 所做的夢的想像等詩，實卽散文詩。現在不多舉例了。因爲反正不是他們的主要著作。

最近最近有一班未來派的詩人，他們要從奇中見美；他們的體格那就更奇了，也舉個例在下面：——

Narin—Tzarissamanili（他是死了。）
Ildrich mitz donja—astatootch.
Ninj—iffe kniek—
Ninj—iffe kniek!—
Arr—karr—
Arrkarr—barr
Karrarr—barr—
Arr—

Arrkarr—

Mardar

Mar—dóórde—dar—

Mardoodaar !!!

………………………………

再舉 Else V. Freytag Loring hoven 的 Buddha詩來看:

Ah—the sun—a scarlet ballon

Ah—the sun

—Scarlet ballon

giant ballon

Touching spires and steeples

down the misty grey—late

afternoon—

crystalline—late—

afternoon—

………………………………

Uanishing

immense—

immune--

God;

Scarlet ballon—

Every thiny simple!

....

總之自由創作的精神極富的時代，文藝的進步總是多方面，我們反正不能說誰軒誰輕呢。

（丙） 劇本 長劇和獨幕劇等

我們講到劇本的沿革，可以分做三段，一是古式的劇本即古典主義派的劇本，二是浪漫主義時代的劇本，三是易卜生以後的劇本。至言劇本的種類，到現在還有長劇和獨幕劇的分別。

古式的劇本源出於希臘，悲劇居多；那時劇本上最大的義法，喚做三一律（Theory of Three

Unities)。所謂三一律，是指劇中的時間要一致，地點要一致，題義要一致。什麼叫做時間的一致呢，就是劇中第一幕的時候，不能和第二幕的時候不一致，至多不能過二十四小時。譬如第一幕內講的是春，第二幕不能講夏。什麼叫地點的一致呢，就是全劇欲在同一地點表演，不能第一幕佈巴黎的景，第二幕却佈北京的景，至少也得是一天所能達到的遠近。什麼叫題義的統一呢，就是劇中的情節應該認定一個事情做中心，貫串到底，不能插入別人的事去。這三條律當初守得極嚴，很束縛作者的才力和思想，所以浪漫派一興起來，就首先把這三條律來打破了。三一律之外，古學派更有制定悲劇之幕數爲五幕的。這五幕的佈置是：第一幕敍因，第二幕小結束，第三幕故作驚人之事，第四幕是水落石出，第五幕是尾聲。這五幕五景的辦法也是極束縛作者發揮才情的，浪漫派一興把這格律也打破修改了。所以浪漫派以前的劇本另有一個面

目。

自從十八世紀末古典文學弊極而衰，十九世紀浪漫文學便極盛起來，最有名的文學家法人囂俄(Victor Hugo)做了一篇海爾奈尼，便轟天撒地的起了劇界革命。三一律旣然沒有了，五幕五景的背律也加修改。悲劇的作法大概是（一）引(二)書中英雄得意上場（三）極悲險的時機（四）極點，以上喚做升線，是書中英雄由得意而至極盛的；盛極之後便來了衰，所以（五）也是極悲險的時機，（六）回光返照的時候，（七）是結，從（五）到（七）喚做降線，是書中英雄盛極而衰。這種辦法，比較的略爲自由些；雖然後來的作者不盡墨守，然而所謂極點，也是一定有的，而且大概用戲中人物的動作來表明達到這個極點，幕數也不加限制，詩句也沒有一定了。這是浪漫戲本的面目。

浪漫戲曲藝術上的缺點如"獨白""內白""傍

信看倒敘前事”等等，都讓寫實主義的易卜生來掃除淸淨。易卜生對於劇本的革新不獨是思想的，兼且是藝術的。從前劇本中注重動作，易卜生改爲注重語言，用語言來達到全劇的極點。劇文的幕數，也減短爲三幕，最長五幕。從前那種五幕十景五幕十五景以至二十景以上的劇本一律掃除。於是劇本又起一個大革命，另換一番面目，徹頭徹尾，不與從前的舊劇相同了。所以另作爲一段，欲研究時只須研究這一段的現代劇便得。

現代劇本從易卜生以後，興起一種所謂問題劇。問題劇的名兒還是由易卜生傳來的。易卜生做了一本娜拉(“A Doll’s House”)之後，他寫給朋友的信，說娜拉這篇劇本的結梢並不是他的正意，他並不一定主張這樣辦，算是正當；他在這劇的正意，卽是提出兩性問題請社會上人大家極力研究罷了。由是‘問題劇’這個名字就跟着易卜生的劇本一般的盛行起來，在法國，其勢更盛。白利歐

(E.Brieux)所做的劇本，幾乎每一篇是一個問題。如紅袍(Red Robe)是攻擊司法黑暗的；如躲避(The Evasion)是攻擊科學的罪惡；如壞貨(Damaged goods)是極罵時髦醫生的；如產婦院(Maternity)攻擊男子不尊貴女子的母格；如慈善家(The Philan thropists)攻擊社會上所謂慈善制度。差不多所有的社會問題都被他討論完了。

在問題劇之外，另有所謂"心理劇"者，亦是易卜生以後的產物。瑞典的大文豪斯德林褒格(A. Strindberg)可稱是心理劇的大名家。他所做的男女劇本，大都是解剖男女的心理，愛情的心理；劇台上男女兩個人對坐着譚天，用言語來達到極點，使用心理解剖的手段，叫讀者——就是高明的看客也是如此——看了驚心動魄。這一派後來在法國也大盛起來，在自然主義的高潮下面，竟能䠂站住，不被冲去。後來就成了新浪漫主義的劇本

的一支了。

此外另有在英國的一派，喚做"理智派""Intelectualisls"的，也是淵源於易卜生的。唯一的代表便是蕭伯訥。(Bernard Shaw) 蕭氏早年是摹彷易卜生的，到後來方才自顯他的天才。他的劇本的特色，是諷刺的語調和理想的要求。他常說：劇本不是一種美術品，供人賞鑒的，乃是一種主義宣傳的留聲機，促人省悟的；所以他的劇本就是他的主義。英國寫實主義本來不十分風狂得勢，而在劇本尤見寥落，嚴格說起來，只有一個加爾斯胡德(John Galsworthy)是寫實主義的嫡派。

當中歐北歐的文學界傾向於社會問題極盛的時候，南歐的文學界忽然"異軍獨起，"出現了一個反動的新派，喚做唯美派。(Aestheticist) 鼎鼎大名的達倫齊 (D'annunzio) 便是這一派的始祖，繼承下去的有Benelli, Bracco, Kovetta, Cossa, Manzoni 等人。這唯美派的主義是尋找古代的莢

雄美人的軼事來做劇本的材料。他們都是欲發揮‘Glorious Italian Past” 的。近來意大利的未來主義(Futurism)派的新劇家雖然已很得勢，然而唯美派的勢力也正不容輕視哩！

由唯美派的影響而生出的一種藝術運動，喚做藝術劇；(Art drama) 做這劇的劇院是有特別佈置的，喚做藝術劇院。這一種運動是戈登格萊(Gordon Craig) 發起的，他在德俄意等處宣傳這運動都很有成績。本篇不是專講劇院的，所以也不去細說了。

以上大概把長劇體系的變遷說過，以下再就短劇說一說。短劇大概只有一幕，喚做獨幕劇。獨幕劇 (one act play) 的長短初無一定，不過只有一幕罷了；長的獨幕劇有一幕而至萬餘言的，有僅數百言的。他的性質，悲喜都有；原來和長劇沒有什麼不同。不同者只是佈景方便罷了，另有一種短劇喚做遊戲喜劇 (Farce) 的，這可和這一類的

獨幕劇不同。遊戲喜劇大都結構簡單，命意顯豁，而佈景又很簡單。這一種和西班牙盛行的所謂“Género Chico”者，又自不同。西班牙盛行這“Género Chico”的原意，爲的是欲調和連台長劇的使人厭倦，所以用這種短劇放在中間，使看客休一休神。猶之影戲院中長片影戲中休息時的“批亞拿”一般。這種“Género Chico”大概是一幕或二幕，每幕又分爲許多景（Scene）不過字數都不大長，每一景，短的只兩人對話五六句而已，這一種的短劇也和遊戲喜劇一樣，描寫的只是人生日常之事，而又帶有道德教訓的。西班牙自一八八年初行以來，到現在正是“勢如燎原”，差不多頭挑的劇本作者都曾做有“Género Chico”一篇或兩篇。

（丁） 結論

我們說到這裏，已經匆匆地經過三大文學領域——說部，詩歌，劇本——而略述其變遷的大概

了。我們看了，應該有一些什麼感想？我以爲我們可得一個很大的教訓，就是：不朽的文學總是關切着人生而富於創造精神的。西洋文學所以能成爲世界的文學是靠着此二種特點。中國文學所以不中用，和世界的文學沒有關係，也就是在缺乏這二個特點。我們要改造中國的文學，便不可不在這一點上注意。

其次，文學雖不是純粹的藝術品，可究竟是帶多少藝術氣的。爲藝術的藝術(Arts for art's sake)和爲人生的藝術 (Arts for life's sake) 這兩句話，到現在還是不分勝負。但自來能得大多數人迷歡悅樂的文學，總是多少切合於幾分人生的文學，而不是純藝術品的文學。我們千萬不可認文學是純藝術品啊！

最近文藝之趨勢十講

羅 迪 先

第一講 緒言

我對於文藝實在沒有什麼研究。從前所看所讀的文學這類書，是娛樂的態度去讀的看的；不是有研究的心去讀的看的。所以今天要我講文藝，覺得有許多困難。既經冒昧的答應了，有不得不講之勢。所以我所講的沒有系統的，沒有澈底的地方，要請諸君原諒原諒！

我要講的是西洋的文藝，不是中國的文藝。但是要研究中國最近的文藝，那麼對於西洋的最近文藝，到也不可不先知道的，因為最近中國的文藝都受過西洋文藝的洗禮了。

文藝是什麼呢？文是文學，屬於文學的，有詩小說戲曲等；藝是藝術，屬於藝術的，有建築彫刻繪畫音樂。現在我要講的文藝，是西洋最近趨勢的文藝，不是講文藝的詳細內容，不過將一般的趨向，說個大略罷了。我所說的最近，是指十八世紀以後的二百年間而言的，從古典主義起，到最近新浪漫主義為止。

現在將歐洲最近二百年間的文藝思潮的變遷，分作四個時期來講。

一 古典主義 Classicism 或稱尚古主義；擬古主義，因為他模擬希臘的古文藝，重視形式，看輕情緒，從十八世紀文藝復興 Renaissance 之後的文藝。

二　浪漫主義Romanticism或稱傳奇主義，但有的釋做理想主義，在我個人的意見，恐怕和Idealiam（理想主義）這個字混淆起來，還不及如譯音譯意兼而有之的'浪漫'兩個字好得多。這個主義，從十九世紀初年起，大約流行了五十年間，漸漸的衰減了，他的特質是主觀主義的文藝。

三　自然主義 Naturalism 或稱寫實主義，Realism 二者雖則沒有什麼大分別，仔細講起來，有些不同的地方，在後再說，現在爲方便起見，稱爲自然主義。這個主義從十九世紀中葉受了科學萬能的影響所生出來的，到了目前還沒十分失勢。

四　新浪漫主義 Neo-romanticism 爲新主觀主義，（對於自然主義的客觀主義而言）從十九世紀末直至今日。

第二講　古典主義與浪漫主義

古典主義，從廣闊的人的生活上說起來，無論在道德上，政治上，宗教上，過去已成的標準法則以爲正當的東西，個人都服從在權威之下，守着因襲的古型的生活。浪漫派是要打破因襲，無拘束的自由主義。在文藝上說起來，古典主義有了絕對美Beaute absolue 的標準，就是模仿希臘的藝術，原來希臘藝術的特質是重：（一）統一，（二）均齊，（三）明晰，（四）規律，即使要想發揮個性，必定先要受他的拘束。古典主義的文藝，就是受了這個遺風，所以古典主義的作品沒有生氣；沒有真情，專求外觀上的形式。他的特徵說起來，第一是智巧的；什麼叫做智巧的？是重視智識而言。他的藝術，好像是一個大理石彫出來的一個像，很美很整齊，但是很冷的。第二個特徵是形式的，因爲重形式，所以內容變做了形式的奴隸，專門模倣人家，不知道自己創造，於是自我 Ego 被他沒殺了。第三個特徵，是現實的，就是現在實際等之意，和

空想理想想像是反對的。

以上關於古典主義的話，很簡單的說了大略。現在且來講浪漫主義是怎樣的東西？兩個再來比較一下，那麼，古典主義還可以明白些。

浪漫主義為什麼起來的？自然是反對不自由的古典主義生出來的。當時浪漫主義的勃興，原來有種種原因，但當時的時勢為他的發生動機，是一個最大的原因了。

現在先要說古典主義和浪漫主義的異點是在什麼地方？且立一個簡單的表解就是：

	古典主義	浪漫主義
(一)	知巧的	情緒的，自然的
(二)	形式的	理想的，自我的
(三)	現實的	超現實的，神祕的

以上兩主義的異點，大概可以明白了。現在要說浪漫主義的發達，那麼先要將浪漫派的始祖盧騷 Jeeu Jaeques Rousseau (1712—1778) 的思

想說個明白。盧騷說了一句最有名的話，就是'復歸自然。'各方面都受了他的影響。在政治上他著了一本民約論，構成法國的大革命。在文藝上著了一本 "New Elohist" 爲浪漫主義的開天闢地，著了一本懺悔錄，爲自然主義的先驅。在教育上，著了一本"Emile,"主張個人教育。

盧騷的'復歸自然'這一句話是什麼意義？他說：自然的東西都是善的，一到了人間的手裏，就變成惡了。引人生到惡的地方裏去的，就是文明。我們應該脫去文明的衣，歸到赤裸裸的自然裏去。形式的法律，因襲的道德；是不能束縛我們生活的。人在原始自然狀態的時候，沒有一定的地方居住；沒有家庭生活；沒有財產所有；沒有劃了境界作私的；沒有政治社會組級，不生治者被治者的階級；不生富貴貧賤階級；人類的不平等都可消滅了。

霍布斯 Thomas Hobbos (1588—1679) 說：

人類在原始的時候，爭鬥最多，這話大錯了，因爲爭鬥的狀態，文明愈進而愈多。自然狀態時候，人各互相同情，而且人都是性善的。

盧騷，這個人是個時代的反動兒。他對於當時的感覺說倡了異議。他說：思考比較判斷等作用和感覺的作用，一定有個區別，就是感覺是衝動的，思考和他的作用是能動的。我們依據直接的感情，知道自我存在，自由思想及意志作用的存在；因此可推知靈不是物質，物質以外，有靈的存在。他對於意志決定論，主張自由意志說；對於無神論，主張有神論；對於功利主義，主張非功利主義。

他說：思考是靈，靈不是物質的，我依據感情而知道有靈，雖則不知道靈是個怎麼的實體，但是他的存在，的確知道了。靈不是物質，那麼比肉體更加長生，是當然的事，假使靈比肉體長生，那麼，神的攝理可無疑了，爲什麼可以說靈不是物質呢？這個證據就是在現實的世界惡人成功了；善人反

而苦惱，像這樣不調和的事，將來總要調和他方好。無論什麼樣的事，不是和生命終結，也就此終結的，我們這個死，可以歸到調和的世界裏去，肉體的存在之間，一切的現像，只依了感覺，能夠知道東西。不然，就不能知道什麼了。靈和肉的結合，一旦分離了，肉體滅了，倘能夠存在的就是這個靈。靈肉的結合實在是無理，是不自然的，一旦分離了，靈可自由，得了自然的狀態。

靈是什麼？靈是活的發動的實體。肉是什麼？肉是死的受動的實體。所以肉的活力，是從靈給他的，靈的力離了肉體，方才能夠完全的活動，所以有了死靈從肉體和官能的幻影解放了。這個時候，至上的神，從神出來的永遠的眞理，能夠冥合了。

盧騷是個有神論者。他確信神的存在，但是不能夠依理知可以知道的。他說：'神！你是實在者中的實在者。你在故我在。'給與正義的力的；給與道

德的基礎的，都是神。做了隱德被發見的，也是爲神。犯罪的絕對叫隱罪已現；也是爲神。神是聰明的；神是普遍在萬有的；神眼一瞥，凡過去現在以及未來都被他見了。所以一切的眞，在神不過是一觀念；一切的時代在神不過是一瞬間。

神在我自身之中。我們聽了神的聲靈的聲的時候，我們的意志得了自由。我們自身之中，感覺有神有靈，而同時感着自由的意志。自由意志是一切行爲的根本，一切的行爲，不出於自由的意志。至上的神賜給人自由，在他的目的，是使人自擇，爲善爲不善的能力，都給與了。但是一個人做了不善的事，並不是就擾亂世界的秩序；也不至於變更神的正義；只墜落在他自己一身，所以濫用誤用自由意志爲惡的人，所苦者他自己一個人罷了。

盧騷又反對功利說。凡人行善避惡，是出於人的天性，决不是計算的結果。我人的天性是和善一致，不和惡一致的。我們的良心是絕對的，良心在

我們靈裏，猶之本能在我們的肉體裏一樣的，我們行善斥惡是良心自己的發動，不是依據利害的關係，人之善猶神之善是一樣的。'復歸自然'他從'人是善的'爲前提立說的。

以上盧騷的主張，約略說完了。因爲他說有神有靈，所以浪漫主義的文藝，帶着神祕的色彩。

現在將浪漫主義的特色總括一總括。就是：

(1)主觀的 (2)空想的 (3)珍奇怪異的 (4)熱情的 (5)朦朧的 (6)神秘的 (7)唯美的 (8)精神的 (9)技巧的 (10)爲藝術的藝術 (11)遊藝的 (12)韻文的

現在又要舉出浪漫主義的大文豪是怎樣的人，各國都很多，在文學史上稱爲'狂風驟起' Sturm und drany。

(A)德國一，歌德Goethe (一七四九——八三二)

二，西拉Schiller (一七五九——八〇五)

三，克雷寨Kleist (一七七七——八一一)

四，葛那Korner（一七九一——八一三）

五，愛甯Arnim（一七八一——八三一）

六，和夫Hauff（一八〇二——八二七）

七，謝密沙Chamisso

（一七八一——八三〇）

八，莱哪Lenau（一八〇二——八五〇）

九，烏倫Uhland（一七九一——八六二）

十，格利派柴Grillparzer

（一七九一——八七三）

十一，瀏介脫Ruckert

（一七八九——八六六）

十二，海南Heine（一七九七——八五六）

(B)英國 一，司谷脫Scott（一七七一——八三二）

二，擺倫Byron（一七八八——八二四）

三，雪萊Shelley（一七九二——八二二）

四，略剌Keats（一七九五——八二一）

五，高萊列治Coleridge

(一七七二——一八三四)

六，華士華斯Wordsworth

(一七七〇——一八五〇)

七，蘇瑞Southey(一七七四——一八四三)

五，六，七，三人是湖上派詩人Lake School Poets

(C)法國 一，斯搭夫人Madame de Stael

(一七六六——一八一七)

二，謝多勃林Chateaubriand

(一七六六——一八四八)

三，仲馬Dumas (一八〇三——一八七〇)

四，嚣俄Hugo (一八〇二——一八八五)

五，喬治三特George Sand

(一八〇四——一八七六)

(D)俄國 一，普希金Pushkin

(一七九九——一八三七)

二，樓芒多夫Lermontoff

(一八一四——一八四一)

浪漫派一時出了許多大文豪，打勝了古典主義。那裏知道打破了前面的敵，後面的新敵也就迫近他了。浪漫主義專想未來的世界；而不顧現實的世界，他逍遙在夢想世界的時候，不怎樣感着，一旦醒了，回顧自己，依然和從前是一樣，現實的世界也沒有改變，方才知道夢是空虛的了。於是浪漫派的勢力衰敗起來，他的強敵在文藝上一天似一天的占優勢了。

第三講　自然主義

浪漫派的強敵是什麼？就是自然主義。自然主義和浪漫主義的異同，在什麼地方？我先要說個明白。

浪漫主義，實在是古典主義和自然主義的過渡東西，而且浪漫主義之中，自然主義的要素已經潛伏在裏面。現在先說兩樣的相同點，在後再說他兩樣不同。

第一，古典主義爲形式的。浪漫主義爲內容的。那麽自然主義也爲內容的一樁事，已經和浪漫主義相同了。但是浪漫主義之所謂內容和自然主義之所謂內容還有些不同。

第二，古典主義是智巧的。浪漫主義是自然的。自然的是浪漫主義的要素，同時又爲自然主義的根柢。所以說'復歸自然'的盧騷一壁爲浪漫派的始祖，他壁爲自然主義的先驅。但是兩者的自然，其內容又有些不同。浪漫主義的自然是謳歌如實的自然。自然主義的自然是描寫如實的自然。

第三，從自然一方面看起來，含有平民的意義。古典主義是貴族的，所以浪漫主義起來要推翻他。何以見得浪漫主義是平民的呢？祇要看當時受浪漫主義影響的各種運動，譬如(一)一七八九年的法國革命；(二)德國二月革命；(三)英國牛津運動Ox-ford Movement (四)俄國政治運動；(五) Catholic 教徒運動等就可知道了。法國的革命

基路Bruntiere說:浪漫主義的中心生命,是'自我解放。' Emancipation of Ego 從這句話也可想見了。所以自然的可以說是平民的了。

以上三點——(一)內容的;(二)自然的;(三)平民的—— 爲浪漫主義和自然主義相同的地方,所以自然主義一方面爲浪漫主義的反動,而他方面是繼承浪漫主義的。現在再將二者不同的地方說出來,就是

(一) 空想……現實 浪漫的時代,都抱着一種高遠理想,自從科學勃興,專求現實,都覺得空想是靠不住了,所以自然主義帶着現實的色彩。但是自然主義的現實,和古典主義的現實各有不同。自然主義的現實,受過科學的洗禮,古典主義就沒有了。自然主義的現實,是從內容上觀察描寫的。古典主義的現實,是從形式上着想的。

(二) 主情的……主智的 浪漫主義專重情熱的;自然主義受科學的影響是重理智的。自然主

義之重理智，以知覺和感覺求得物的眞相的理智。古典主義的理智，是求合於方式的理智。就是前的是徹底眞相，後的整齊形式，兩者之間已有非常差異的地方。

（三）　主觀的……客觀的　浪漫主義的藝術，是用自己的想像任意造出來的事實，要創造美的東西。自然主義的藝術，是用忠實的態度，來觀察事實，要發見眞的東西。就是在前的是作者的主觀做本位的，在後的對於作者的事實——客觀做本位的。換句話來說：前的作者的個性露出在主觀的表面，後的作者的個性隱潛在客觀的裏面。

（四）　精神的……物質的　自然主義的發生，是物質主義 Materialism 勝利的結果。從主觀的到客觀的，就是從精神的到物質的。在浪漫主義的藝術，凡一切現象僅看作精神的靈的。在自然主義，專爲爲物質的機械的了。

（五）　技巧……無技巧　浪漫主義所求的，

是美。自然主義所求的，是眞。他的方法一是創造，一是發見。大凡創造，技巧爲必要的；發見只要如實的觀察就是了，對於自然不但沒有用技巧之必要；且加技巧於自然，必定爲自然所不允許的。所以自然主義藝術之特色，無技巧也占了主要分子之一。

（六） 爲藝術的藝術……爲人生的藝術——Art forArt's Sake,……Aat for Human's Sake 自然主義出世了之後，那麼藝術這個東西，離開了空想，回到現實，從夢的美的空想的世界到了悲的惱的醜的現實的世界。就是藝術接觸到人生上來了。

（七） 遊戲……嚴肅　自然主義的藝術寸時也不忘現實的苦惱，所以他描寫出來的作品，都帶着嚴肅的一付樣子；沒有像浪漫主義，那樣不關人生實際生存的問題；而且也沒有什麼風流風雅這種東西了。

（八） 韻文……散文 浪漫主義的藝術，是主情，所喜歡的是歌唱。自然主義的藝術，所尊貴者在於描寫如實的事實。因爲歌唱是要有調子的東西，所以要用韻文的，但是韻文的東西是形式的；技巧的；不便於描寫如實的事物。所以在自然主義的文藝，是貴重散文的了。就是進一步說：韻文的詩衰敗了，散文的小說旺盛了。所以近代文學最可注意的傾向，就是歌唱變爲描寫；韻文變爲散文；詩變成小說。

（九） 異常……平凡 浪漫主義的作品，用偉大熱烈非常崇高這幾句話可以代表的批評他了，自然主義是想人生的眞實，所以寫出來的東西，都是家常茶飯日常生活的事情。浪漫派作品的材料，不是神仙就是鬼怪；不是英雄豪傑就是才子佳人。現在自然主義的作品，不是這樣了。因爲今日的時代，是平民的了！不是像古時少數的王侯貴族英雄的天下；是多數平民的天下，所以自然主義

的藝術，是描寫平凡的多數平民的事實。以上所說的話，再來換一句說：就是浪漫主義的藝術是平凡的東西取了非凡化的傾向；自然主義的藝術是非凡的東西也取了平凡化的傾向了。

以上所舉的異點，是擇其要的，此外還有可說的地方，且等到後來再講罷！

從西洋文藝史上看起來，浪漫主義的全盛時代，是在一八三〇年；自然主義的全盛時代，是在一八六〇年。

現在要講到自然主義的名稱，柏拉圖說：'藝術是自然的模倣，'就是藝術以自然做標本，造出第二的自然來，從這個意味說起來，凡一切的藝術都變了自然主義了。不過其中作者的態度有異同，於是分出什麼古典主義；麼什浪漫主義的種種派別出來。所以文藝上的自然(狹義)主義也是自然(廣義)中之一種。

自然主義原名，寫出來就是Naturalism，這個

字從辭典裏查起來，是有種種的意義。

一，生而有之的本質；決不是後來添上去的；立在技巧習慣因襲之外的。

二，肉的；物質的；客觀的。

三，依據自然的理法起來的。

四，現實的；常軌的，——驚奇怪異的反對。

以上不完全的說明之中，大概可以明白 Naturalism 這個字了。物質的；科學的；機械的態度爲自然主義的內容，無論從那方面看起來，是的確的。在文藝史上說起來，這個自然主義的名有兩種意義。第一就是盧騷所唱出來的浪漫的思想主張之中所含的自然主義，曹拉所創的名稱，文藝上的運動的自然主義。這兩個根柢相同，所表現出來的地方有些不同。盧騷是一般人生觀上的自然主義；曹拉比他範圍狹些，單是指藝術上的自然主義。所以盧騷的自然主義影響到一般社會的思想，曹拉單從藝術一方面引起了革命。

發生近代藝術的自然主義，是十九世紀的科學的精神；爲自然主義藝術的先鋒的，是法國的曹拉，Fmile Zola (1840—1902) 他所主張的自然主義：就是人間的事象，以科學者的態度來觀察解剖，要如實的描寫現實的眞相，所以盧騷是自然主義的思想的第一人者，那麼曹拉是自然主義的第一人了。因爲他是實行科學的研究法，應用到創作裏去，最初的一個人。曹拉好像科學家要研究一樣物質的態度，來研究人生，所以他唱導實驗小說。這種主張好像被科學的精神的束縛大過分了，人生斷不能像物質一樣可以來實驗的。同一的現象決不能生同一的結果，所以曹拉的主張也不過是一個空想罷了。

曹拉實驗小說論的基礎，是科學生出來的。決定論 Determinism 就是說人是沒有意志自由的；祗有在一定科學的法則之下，機械的動着。換一句話來說：就是機械的人生觀。

曹拉以科學的精神，應用到文藝創作上去。聖鮑 Charles Angustin Sainte-Beuve （一八〇四——一八六九）探奴 Hippoly tsAdolpheTaine （一八二八）——（一八九三）他也以科學的精神，應用到文藝批評上面去。本來在十八世紀的時候，都受了古典主義的束縛，批評家以一定的標準，評作品的價值。等到浪漫主義勃興，這種批評，也就沒有價值了，於是生出新的批評法來。聖鮑說：‘文藝是作者的氣質’要尊重作者的個性。做批評家的，應該要明白作者著書的目的；和作者在怎樣的境遇；怎樣的氣質；成這樣的作品出來，向一般讀者來介紹說明。就是要定作品的價值，須先來解釋作者和作品的關係。比聖鮑的態度更進一步的；是探奴了。

探奴的批評論，和曹拉的自然主義一樣。從決定論出發的就是一切的事情，都依據機械的法則支配着，文藝的作品和他的社現會象，都從外部的

原因必然的產出來的。一國的文藝，從一國的事情生出來的；個人的文藝也是同樣，從其人周圍的狀態遺傳生出來的。

探奴的'英文學史'的序文裏，說一個作品，必定由三個條件生出來的，就是(一)人種；(二)周圍；(三)時代。

(一) 人種　人種就是民族遺傳的性質。大凡一個人，不能夠脫出遺傳的力。法國人有法國民族的代代遺傳下來的性質，這個性質，在本國的藝術上斷難消滅的。

(二) 周圍　周圍就是作者的環境。一個人總要被周圍動搖。這個周圍的力，和人種的力，其動作是正反對的，因爲周圍的力，有時候要打消人種的力，譬如中國人，長久住在外國的結果，被周圍占了勝，中國民族所遺傳的，特別的性質，消滅盡了；變成一付外國人的樣子來。文藝的作品，人種的力之外，依據周圍的力來支配的事是不免

的。

（三） 時代 一切的人，都立在這個時代上面，被時代影響是很多。無論何人，要想超越時代，就不能成全個性；同時無論怎樣的藝術，也不能夠脫出時代的影響。實在說起來，藝術是時代的產物。探奴的有名的生物學的評論，在創作方面就是曹拉主義。

Zolaism 現在雖則失了勢，但在當時是很興盛的。現在要講到自然主義 Naturalism 和寫實主義 Realiam 的區別了，雖卽在一般，都看作一種的東西。因爲他兩種的差異，不過程度的差異。大概寫實主義是對於理想主義的話，如實的要描寫眼前的事象；自然主義是根本科學的精神。曹拉一流的近代的寫實主義，就是對於自然很忠實的，一點兒也不加人工描寫。

第四講　本來自然主義與印象的自然主義

自然主義是什麼?以上巳經說過了許多話,總可明白其大略了,自然主義的文藝,從製作的方法態度上說起來,是客觀的,也巳經說過了。但是其中有不同的地方,現在要說個明白。客觀的自然主義可分作兩種:

一,純客觀的——本來自然主義

二,主觀插入的——印象派的自然主義

本來自然主義,就是曹拉所主張的曹拉主義;印象派的自然主義,是共庫爾兄弟 Leo Deux Goncourts——兄愛特門 Edmond 弟裘爾 Jules——所創的。現在要說明這兩個的區別之前,先來說明印象派這個字。

印象派 Impressionist 是繪畫一方面先起來的。原來自然主義的傾向,繪畫比文學發達得早.

他在十六世紀的前半期已經有了這類的作品，從十八世紀到十九世紀之間，繪畫又變了古典主義，線和形比色彩爲重，調和整齊形式美，和文學的古典主義同樣的。等到浪漫派起來，光和色比較形和線爲重，熱烈的情熱，發揮在畫面上的畫很多了。自然做題材的風景畫漸漸的多了，古典派的風景畫家，以意大利的繪畫做標本的。因爲意大利是空氣透明的國，景色很明瞭，可以表出輪廓來的，所以專門描寫線和形了。浪漫派的畫家，以荷蘭國做模型的。因爲荷蘭國土地低濕，多水蒸氣，空氣常朦朧，一切的物象，是看不出輪廓來的，所以色和調子比形和線爲重。印象派的畫風，就是胚胎在這裏，到了麥耐安就大成了。他們一派的畫題常常用「什麼印象，」所以都叫他印象派了。所謂印象，是一件東西印到心裏的一個象，不是直接的描寫出來的；是印到觀察者的心裏之後，再來描寫的，所以他的畫色和調子比形和線爲重，就是形和線，是說

明的；色和調子，是印象的而且帶着主觀的。

本來自然主義，是重客觀的事象，要照樣描他出來。好象是臨寫生畫；好像是鏡裏照出來的東西。這種純客觀的主張曹拉，福祿培，Flaubert (1821—1880)莫泊三，Maupassant (1850—1893)都是有名的。福祿培說：'藝術和作者全然是不相通的。'探奴說：'寫自然的再現到極意時，是要沒煞作者的個性。'勃劉基爾說：'自然主義是無感情性；無人格性。'但是以純客觀的態度來描寫事象，到底能不能夠還是一個疑問。一個人的心，斷不是一面鏡。曹拉自己也說：'藝術的作品，是貫通氣質所見的自然之一角，'於是純客觀的本來自然主義，看出破綻來了。有了這個破綻，於是主觀插入的印象派的自然主義占勢了。

純客觀的描寫是不能夠了。那麼印象派的自然主義，和本來自然主義不過是程度差異的問題，隨作者的態度覺悟，分出消極的積極的傾向來。

第五講　自然主義作品的解剖

（上）

自然主義的特色，是現實的；理智的；客觀的；無技巧的；非遊戲的；散文的；平凡的，在前已經說過，現在要講自然派的作品的內容，用具體的來解剖他，更可明白些。

甲　科學的製作法

自然主義本來是受科學的精神生出來的，所以他的作品的最大特色，自然是在科學的了。所以在自然主義的文字，是變成科學化了。美國的哲學家 William. Sir. Hamilton (1788—1856) 分小說家所取的方法有二，一爲演繹的方法；他爲歸納的方法。浪漫派的作家是屬於前的，自然派的作家是屬於後的。

自然主義作者的態度，是很冷靜的。無論怎樣可悲可憤的事，決不表現同情；決不述自巳的意

見；也不給他代來解決。所以自然主義的作品，往往沒有團圓；沒有解決的就完結了，這原來也是自然主義的一個特色。

自然主義文學，作者不應該在作中顯出臉孔來，但是莫泊三爾綠培曹拉都有這個毛病。都介涅夫 Ivan Turgueniev(1818—1883) 更加利害些，到了 Dandet (1840—1897) 墮落到同情文學裏去了。

自然主義文字的作者，不是任意的描寫的。以心理學家的態度，來描寫人心，不單是這樣而且描寫到生理上。原來心與體是互相爲有機關係，所以要描寫心理，勢必要描寫到生理上面去。自然主義的作者，要有生理學的智識，應用到製作上，讀了曹拉莫泊三的著作就可知道了。他們不單是描寫常態的心理生理，還要着眼到病的現象，近代激烈的生存競爭的結果，過度的勞働，發生神經衰弱或精神過敏的人來，所以自然主義的作者要研究病

理學的知識了。

俄國的自然主義者，寫病的神經的人很多，像恩德萊夫 And-reeffyev (1871—1919) 高爾基 Gorky(1868—)

達爾文 Darwin (1809—1882) 的種源論 Origin of Species 卽進化論，在自然主義文學很有影響的，因爲進化論所說的是遺傳。自然主義作者很喜歡拿來做題材的。曹拉主義的代表作 Les Rougous Macquart 小說叢書第一卷 Rougous 家的運命，寫祖宗的不德，說明遺傳之淵源，以下十九卷說得很詳細，還有易卜生的幽靈 Ghost. 也和他一樣寫遺傳這個事。

乙 精細與正確

自然主義的作品，描寫精細再也沒有了。雖卽像印象主義，往往用省略法，但是他都捉住了要點。和描的裏面，他的觀察很詳細，複雜的意思都暗示了。

現在舉一個實例來說，自然主義的始祖曹拉，他寫小說的時候，應該寫的事項，精細調查作中人物的境遇；言行；性格；教育；遺傳，一一記入到記錄簿裏。有一天曹拉對人說：我現在已經有了千七百頁的記錄，小說可算是成功了，只要動筆來寫，創作的用意可想見了。還有福祿培著歷史小說，Salambo 看了幾百卷的書；調查古時風俗衣裳；實地踏看遺跡；關於蛇生病也研究多日，五年成書；Mme Bovary 六年工夫著成的，感情的教育，Sentimental Education 是七年工夫著成的，可知道他的描寫精細了。

自然主義的作品，不單是描寫精細，而且所描寫東西都很正確的。正確就是眞，眞就是自然主義文學的標的。浩多曼 Hauptmann (1862—)著了一本關於織工的小說，他就實地去調查織工的生活狀態；福祿培著"Mme Bovary" 他的父母親戚友人都給他做書中人物，所以自然主義的作者沒

有一個不用mord的。

丙　暗面描寫

暗面描寫，就是描寫人生的暗黑醜汚的方面。

自然主義以前的文字，關於性慾問題，醜惡的；齷齪的，都不敢寫出來，但是性慾是支配人的生活很有力的，那麼除了他不寫，豈不是不能描寫人的眞了嗎？所以自然主義的作者，要描寫眞的正確的人類生活，有不得不描寫到性慾這層了。自然主義的根柢，在唯物人生觀。人和犬貓都一樣看做一個物，所以自然主義的人，看人的生活是肉的生活。極端的說起來，實在和獸的生活沒有什麼異樣。德國的福爾開脫指自然主義的特色說：'世界的醜化，'這句話倒很有意思。但是世界的醜化，並不是自然主義者故意描寫的，實在是現代的生活本身漸漸兒醜化了。從前重理想的時代，物質的生活被心靈的生活遮蔽了，所以醜惡的東西沒有現出到外面來。到了近代道德宗教的權威很弱，唯物

人生觀得了勢，各人都有追求物質快樂的傾向，還有近代人因爲神經過敏喜歡貪肉感的刺戟，所以肉慾在生活上也占了重大意義，就是從作者的態度和作者要描寫的對象即現代生活看起來，有物質的肉感的傾向是不能夠否定的事實。換一句話來說：作者就是不專寫暗面，但是要寫如實的現實世界，自然而然要描寫到暗面裏去了。自然主義的性慾描寫的意義是在此，决不是好奇故意的。

假使性慾描寫是挑發人的實感爲目的，這種著作不單是沒有價值；而且也算不得文藝的天地，是離實感而成立的。叔本華 Schopenhauer (1788—1860) 說藝術的觀察，是無意志的認識了，所以讀曹拉莫泊三的小說，要引肉感的人，是自已表明沒有讀這種藝術品的資格了。

第六講　自然主義作品的解剖

(下)

丁 人生的斷片——日常細事

自然主義，不單世界變成醜化了；並且平凡化了。所以他所選的材料都是日常卑近的事實，就是平凡之中要表示人生的意義來。於是作者日常耳目所觸的事，確實的觀察，描寫起來，元來是求眞的結果所生出來的一個現象。如實描寫日常的生活，也是自然主義文學最大的一個特色。

平凡的日常生活，如實的描寫他，就是將活人生的一斷片表現到紙上了。所以自然主義的文學，沒有脚色梗概，和現實的生活一樣，無頭無尾。法國的批評家斯段 Stendhol 說：'小說是沿路走過去的鏡子。' 自然主義文學的性質，被他一句說明白了。還有一個批評家發格 Faguet 他所著的文學史裏說 '假使莫泊三自己來說他自己的藝術那麼美，就是眞精確的：完全明瞭的；所觀察現實，卽是眞在實生活上很複雜紛糾的事，我給他個個斷片的分開了，陳列到讀者的眼前來，一定是要這樣的

說了。’

沒有脚色梗概的傾向；不單是小說，在戲曲也是同樣，第一浩多曼著了一本“Vor Sonnenaufgang”‘日出之前’自然主義的主張表現到舞臺上了，但是戲曲不能夠全然沒有脚色梗概，所以在自然主義的文學，戲曲要比小說退一步。

無論小說戲曲沒有梗概，就是變成感覺的描寫的了；以梗概爲本的小說，是說明的敍述的了。自然主義文藝重描寫的原因，是在廢去脚色梗概，描寫實在是自然主義文藝的一大特色。莫泊三說：‘福祿培並不是要說人生的意味，他只要傳人生的精髓，’這句話是指福祿培的著作重在描寫。

大概一般看戲讀小說的人，看到沒有梗概的東西，往往批評他沒趣。這原來不知道自然主義文藝的用意，不過是表明自己沒有鑑賞的能力罷了。

（戊）個性與周圍——技巧問題

自然主義的文藝，旣經重了正確和精細，他的結果就是重個性的描寫。自然主義以前的文藝所描寫的，往往是類型。發格說'自然決沒有兩樣相同的東西，各個體各不相同，'個性描寫不是限於人物，一個鄉間也有一個鄉間的特色，就是地方色。LocaeColour 小說戲曲上最要緊的布景，就是將地方色和周圍都表現出來。從前的畫家要畫一個人物，往往沒有背景，就是有了背景，和主題人物毫無關係。現在的繪畫背景和主題兩者有密切的關係，不單是繪畫；就是在文藝上也是同樣，假使小說裏不寫周圍，譬如古時的小說往往不表明時代地方地位，好像和童話一樣，就沒有什麼大價值了。

周圍和個性兩者，也有不能夠相離的關係。從唯物的機械的自然主義說起來，個性是依據周圍來決定的。曹拉的實驗小說論中說：'周圍是決定完成人的東西。'不但是人，就是一切事物的個性，

被周圍的力影響了，所以自然主義是最重周圍的描寫。

描寫個性的事，比較描寫類型困難得多。假使現在要寫一株樹，用類型來描寫，那麼只表示他的一個概念，要描寫這一株樹本身的性質，實在是不容易的事。所以感覺不銳敏的人，就不能夠捉住個性；即使個性捉住了，沒有靈活的才能，也不能表出來。於是自然主義文藝的技巧問題起來了。原來從技巧的變到無技巧的，並不是像浪漫主義變遷到自然主義的一個傾向，但是自然主義所說的技巧，並不是像浪漫主義專從事象文章上修飾的，不過是描寫個性，到底用什麼樣的態度，方才可以表明出來。

己　人生的

從前的文藝，無論是作者讀者都當做一種閑人的事業，和圍棋象棋一樣看待他。所以從前文人紙上所寫的。不過是些風呵！花呵！雪呵！月呵！吃

飯穿衣的問題，是不會挨到文學上頭去的。浪漫派的文學，也是這樣，他把文學藝術看做超出實現的東西。現實的人生問題，祇好讓哲學家社會學家，政治家去研究，不該擱在藝術裏面的，所以寫出來的作品，都爲着藝術的藝術。到了自然主義以降的文藝，變爲人生的藝術了，浪漫主義的文藝離開了現實，確有忘我的傾向。自然主義的文藝，將困苦悽慘的現實情形，報告在讀者的眼前？使讀者發現自覺心出來。

現實的人生，現實生活，常爲自然主義文學的對象。有了自然主義藝術和實人生實生活生出密接的關係來，人生的意義有什麼地方？我們生活的意味是什麼？這種問題，自然主義的文藝常要說的，雖卽沒有給他解決，但是能夠使得讀者看了，在不得不想到解決這一層事來。所以自然主義的文藝，不是娛樂的藝術；是使人深思遠慮到人生生活上的藝術。所以說，自然主義是爲人生的藝術，原來

自然主義的藝術，有種種相，但是現在分出什麼人生派藝術派來，這種話却有些靠不住的。到底那一個有藝術派的作家，那一個有人生派的作家呢？

自然主義的文藝，要描寫人生的事，自然要波及到社會問題上面去了。譬如易卜生托爾斯泰等，都稱爲文豪，同時都是一個很熱心的社會改良家，他們所著的小說戲曲，差不多以人生和社會問題做材料，所以將社會的缺點和社會的惡德，都竭力描寫出來。近代文藝上問題劇社會劇問題小說等作品，非常發達，大概近代人最關心的是社會問題；男女問題；倫理和宗教的問題；以及政治問題。這種問題變成小說和戲曲裏的中心思想。挪威的易卜生就是問題劇的泰斗，丹麥的批評家布蘭特斯 Brandes稱易卜生戲曲所講的不外近代的四大問題：

一，宗教問題一代表作是"Brond"

二，新舊思想衝突問題一代表作是League of

Youth（青年結社）

三，社會上的階級問題一生存競爭貧富隔絕的問題 代表作是 The Pillars of Society（社會之柱石）

四，男女兩性的問題一道德上和思想上的婦女解放問題代表作是'娜拉'"Doll's House"戀愛喜劇"Love's Comedy"

易卜生之外，俄國有許多作品，爲政治上一大勢力，像都介涅夫 Turgenev '獵人日記' Zapiski Obotniha" 農奴解放最爲有力，共超爾夫 Ivan Goncharoff 的 "Ollomoff" 描寫俄國國民的缺點弱點。陀斯妥夫斯基的'貧困的人'"Leduuigaly-udi"比這個更有名的殺人小說'罪與罰'"Prestp-renici Nakazanie"托爾斯泰Tolstoy的'戰爭與和平'"Waina i mir"還有"Anna Karenina"都很有名的。他們都很勇敢的發表了，弄到出版禁止。神經過敏的當局者，將自然主義的文學和危險思想，

都看做同樣的東西了。

還有自然主義對於道德爲懷疑的;虛無的。所以一般教育家都當自然主義作品，是有害無益的書，在精神修養上毫無補益;而且破壞道德的東西。但是道德以過去的和現在的道德爲限,那麼自然主義的文學與道德是不相容的。假使道德是固定的;永久不變的,那麼自然主義的文學是不道德的文藝了,但是道德不是固定的一定不變的東西,所以現在的文藝雖卽和過去現在的道德不能相容,但是對於未來的新道德爲很有力的了。自然主義描寫人生的暗潮,以舊道德的眼光來看他,是很覺得不道德。但讀者因此得了一個暗示,對於自己將來處世,不致盲目行動了,譬如易卜生的挪拉,以東洋式三從道德講起來，這個挪拉女子不道德達到極點了。

現在把自然主義文學的代表者舉出來，就是

(A)法國一,曹拉 Zola (1840—1902)

二，都德 Daude (1840—1897)
三，莫泊三 Maupassant (1850—1893)
四，福祿培 Flaubert (1821—1880)
五，戈悟 Gautier (1811—1872)
六，愛特門 Edmond (1822—1899)
七，裘爾 Jules (1830—1870)

(B) 英國一，薩格萊 Thaekeray (1811—1863)
二，笛根 Dickens (1812—1970)
三，愛麗德 Eliot (1819—1880)
四，秀斯 Hughes (1822—1896)
五，勃郎式 Bronte (1816—1855)
六，探尼宋 Tennyson (1809—1892)
七，斯溫彭 Swimbnrne (1837—1409)
八，克潑林 Kipling (1865—)
九，勃勞林 Browning (1809—1861)

(C) 德國一，弗拉太 Freytag (1816—1895)
二，雪弗爾 Scheffel (1826—1886)

三，芳太耐 Fontane (1819—1898)

四，海瑞 Heyse (1830—不詳)

五，斯比爾哈根 Spielhagen (1826—1911)

六，霍德曼 Hauptmann (1832—1628)

七，懷葛耐 Wagner (1813—1883)

(D)俄國一，托爾斯泰 Tolstoy (1828—1910)

二，陀斯妥夫斯基 Dostoyevsky (1821—1881)

三，都介涅夫 Turgenieff (1818—1883)

四，高爾基 Gorky (1868—1928)

五，安得列夫 Andreeff (1871—1919)

(E)諾威一，易卜生 Ibsen (1828—1906)

(F)比利士一，梅脫林克 Maeterlinck (1862—)

第七講　新浪漫主義

重現實和客觀的自然主義文學，就是物質主義；就是科學的精神的產物，科學萬能時代，即自然主義全盛時代。現在自然主義漸漸衰頹了，新浪漫主義相繼起來。

新浪漫主義這句話，並不是有一定的內容，不過自然主義以後起來一種新的浪漫的傾向，現在就說明這種傾向到底是怎樣。

現在先要說一句注意的話，自然主義四個字，不單是用在文學上的一般思想界通用的話，新浪漫主義也和他同樣，本來文學和思想界不能單獨發達的，但是在這裏要講的，是從文學上的新浪漫主義着眼的。

近代一般人祇有現實，——有限的直接經驗不足信賴了；客觀的態度也不能夠滿足了。物質還是心靈，科學的研究還神秘的，直覺的方面看重起來了。原來不單是文學方面，就是在哲學方面也主張新主觀主義，和新唯心論了。輓近的新思想用一

句話來包括他，就是'靈的覺醒'。Rèveil de l'ame新浪漫主義的文學就是從'靈的覺醒'出發的文學。照英國的批評家西門氏Athur Symons的話來說：各人思想的變遷，同時在文學的精髓和外形也都變化了，物質的考察和調度，世界長久使得靈的方面饑餓了現在因爲靈又歸來，於是新文學也起來了。就是眼睛所看見的世界，已經不是現實；眼睛看不見的世界不是幻夢。（西門氏的文學上的象徵派運動第四頁）

自然主義，一切萬物以物質的着想，像科學家的態度，研究客觀的知識的。新浪漫主義，重直覺的主觀的情緒的。自然主義研究事實不過要知道他的眞相；新浪漫主義單是眞相知道了還不滿足，一定要探求到潛伏在事實最深一層的。Some thing 這個 Something —用科學研究所不能夠達到的潛伏，在最深一層，神祕的境界，用強烈的主觀的力來直覺求事實的根本的意義。自然主義被物

質和直接經驗的束縛，祇能看到事實的表面為止了，不能夠尋根本的意義。現在超越了科學的知識，在神祕的境界，這個事實的意義潛伏着，要探求這個意義，祇有強烈的主觀的力直覺，新浪漫主義就立在這樣的地位。自然主義到了日暮途窮，一躍跳過上面所啓發的文學。勉強的說起來，超自然主義的文學，即新浪漫主義的文學，走過了物質界，到了夢想國，走的是黃金道路，身上掛着的是琥珀色的光，這句詩人的歌，是指新浪漫主義的仙境說的話了。

從前的浪漫主義，被自然主義的暴風一起，吹得乾乾淨淨，不許人仰首觀天；也不許人夢想仙境；常常低着頭看醜的苦的現實，情緒常被理智虐待，主觀常受客觀脅迫。現在新浪漫主義得了新的Romance，從前失掉了一切夢想的人，現在再得着新的夢想了。從這樣看起來，新浪漫主義，就是浪漫主義復活，主觀的情緒的理想的及其他種

種新浪漫主義和浪漫主義兩者相通。但是從別方面觀察起來，新舊有大不同的地方。就是新浪漫主義受了自然主義的影響，在這一點已經和浪漫主義現出異樣的顏色來了。

凡人離開現實，就沒有人的生活；也沒有什麼文學；不單是文學，一切的東西離了現實，都不成意義了。舊浪漫主義動着就要盲目的熱的空虛的想像的行動從現實遊離。但是重現實的自然主義的主張，永久沒有消滅的時候，新浪漫主義雖卽反抗自然主義，重主觀直覺情緒，但在重現實的一點和自然主義並不違悖。新浪漫主義所描寫出來的新夢想，是根據於現實的，就是'眼睛所見的世界已經不是現實，'和'看不見的世界也不是夢，'一樣看起來，好像亂夢實在不是夢。

新浪漫主義的文學，因爲表現的方法不是寫實的，所以看起來好像寫夢，實在不是這樣；因爲表示事實的根本意義，所以事實在表面表現是不

拘泥的。還有不依科學的研究法看起來，好像是空想，這因爲愛直覺的銳利。總而言之，立在現實之上與否，就可區別新舊浪漫主義了。

舊浪漫主義歌詠在夢幻空想之中，全然離了現實。新浪漫主義受過自然主義現實的洗禮；閱歷懷疑的苦悶；用科學的精神所陶冶過的文學，所以同樣說神秘，舊的從夢幻之中釀成的；新的從痛切的懷疑思想出發而且更進了一步。還有從主張主觀的權威尊重情緒上看起來，舊的是熱狂的空想的感情的；新的以很冷靜的態度，對於嚴肅冷淡的現實，橫在其深奧之處，要接觸微妙的Something的努力，而且從作家的主義看來，比較古時候官能的神經的更加銳敏，一樣浪漫的思想更加新且深了。

從自然主義變遷到新浪漫主義，只要看自然主義始祖曹拉的作品，也可以知道他的痕跡，曹拉到了晚年所作的'三都' "Les Trois Villes" 已經表示非物質的傾向；來到了'四福音書' "Les Ou.

atre Evauglais" 的一書，更加利害了。瑞士的格特Edouard Rod 也和曹拉一樣，還有易卜生一生的著作經過三期。

第一期　浪漫主義　代表作爲　戀愛喜劇

第二期　自然主義　代表作爲　社會柱石　娜拉　幽靈

第三期　新浪漫主義　代表作爲　海上夫人 "The Lady from the sea"建築師 "Tha Mast er Builder"蘇甦的時候 "When We Dead Awaken"

還有霍卜德曼的作品'日出之前'和'織工，''是徹底的自然主義，到後來亨耐萊昇天 "Heuneles Himme Ifaht"沈鐘 "Vers-unkene Glo ke" 這兩篇看起來，變爲神祕的象徵的了。

新浪漫主義的作品，他的題材不限於現實的事象；譬如霍卜德曼的'沈鐘，'梅脫林克的"Monna Vanna" 都是憑藉夢幻。但是題材有時不是現實

的，就要算他是非現實的作品是不可以的。總而言之，新浪漫主義的文學，不執着現實；也不離現實的文學。

新浪漫主義的文學；變成神祕主義象徵主義，是從非物質的傾向所引導的必然的結果。還有從情緒主觀爲本，變成耽美派卽享樂主義，就是新浪漫主義之中，含有神祕主義；Mysticism 象徵主義；Symbolism 享樂主義。Silettantism

第八講　神祕主義

神祕主義占新浪漫主義的重要部分。英國的淮爾特Oscar Wilde (1856—1900) 所著的現代戲曲家 Dramatists of To-day 裏說：'愛的神祕比死的神祕更大。' 現實不限於愛和死；一切的現實，都是不可思議的東西，橫梗在廣大無邊的神祕界裏。就自然科學的力碰到了神祕的扉也不能怎樣了，原來科學萬能的夢打破了，新的神祕說起來也

是當然的結果。美國的海爾Edward Everett Hale說：'不依據推理，依據直覺，那麼可以得到眞理，這就是神秘家。所以認識幻影的人；信用預感的人；感覺一切事情的人；這都是神秘家。還有一個湖愛忒 Benjamin Jowett 說神秘主義，不單是空想；是感情之中集注了理性是善眞唯一神的熱愛。知識是覺得無限，人類的能力覺得不可思議，有了這樣的思想，靈的翼，就得了一種力飛翔空中。'這樣抽象的說法，可以知道神秘主義是怎樣了。

浪漫主義時候的神秘思想，是從夢幻的空想漠然的憧憬生出來的；新浪漫主義是根據現實，就是從這個現實生活裏生出來的神秘思想。所以從前的神秘思想，稱他神秘還是說他不可思議爲適當，因爲當時科學的知識很缺乏，無論什麼都以爲不可思議，這個不可思議就稱他爲神秘，近世科學的知識發達，以爲世界上沒有了不可思議的事實，現在把這個現實推想到底，科學的知識所不能夠

解釋的事也尋出來了，這就是新浪漫主義所說的神祕。批評家泡蘭說：‘我們覺得科學的力所不能夠解釋的很大的不知的世界，圍困着我們。至少也須超越科學明白不知的世界。’所以以前的神祕是科學除外的神祕，現在的神祕已經有一回經過了科學的神祕。還有以前的神祕離了現實，尋出空想的世界的神祕；現在是在現實之中，尋出來的神祕。英國的卡拉萊Carlyle (1695—1881) 所著的‘衣裳哲學’Sártor Resart.s 裏說：‘自然的超自然主義。’是指自然的事物中伏在的超自然就是神祕，我們現在的生活一看毫不覺奇，也沒有什麼不可思議的地方，假使稍為進一步來想，差不多經驗觀察這種力所不能夠測量的神祕潛伏在裏面。

森羅萬象一切事物的深奧裏，有美的意義和魔力的 Something 伏在着。一切物質界的現象，單是Spirituality在外面表現着。人生的眞意義，不是以吾人的五官所能夠感觸的，超越目不得見

耳不得聽的神祕世界是眞人生。探索這個神祕的世界，是心靈的力，范爾哈倫Verhaeren和梅脫林克都不外乎這種的神祕說，宇宙有很大的精靈，以不死不滅的力來支配我們，像情緒這種東西，就是精靈行走在我們胸上的足跡。上一句話是瞿富曼斯塔爾說的，下一句話是詩人葉芝Yeats(1865—)說的。俄國的恩特萊夫以下的象徵派的諸詩人，都是神祕主義的人，這種神祕主義的藝術家，要想表示這個神祕而且要表示目不得見耳不得聽的神祕，所以用描寫法是不勝的，因爲描寫是感覺——見聞的作用——做根本的方法，假使要表明超越感覺的神祕，到底描寫是不勝的。神祕主義和象徵主義兩者往往相結幽玄朦朧的神祕之境，在模糊情調之中暗示了。不是像思想和感情有統一的；他全是不能捕捉的；不能想像的一種氣質。——在這個氣質之中，包着神祕，而且這個氣質有不得不接觸，就是情調象徵在神祕主義的文藝，爲不可缺的

東西了。就是象徵不單是用在表示情調，是用在貫通情調來窺神祕的。的所以神祕——情調——象徵這三個東西離開了，就不能想像的，不單是情調象徵，所謂高級象徵也是爲着表示神祕用的那可不必說了。在近代文學裏這種倒也很多。

現在神祕家的一切的感覺世界在未來的唯物觀的人看起來，是全然不相同了。神祕詩人的始祖法國的耐范 Nervar 所著的'夢與人生' "Le Reve et la Vie" 裏說：自然界的一切都呈了新樣，從草木禽獸到極小的蟲類，都發了神祕的聲，來獎勉我警戒我。我們互相所說的話受了神祕的使命，我們能夠了解。如斯無形無生的物也添了一種力，到我們心的勞動。巖石的配置屈曲的樣子，木葉的形或色或香或音，都從這種裏面漏出。未曾知道過的和諧的調，我們也感覺了。

以上神祕的傾向最顯著的代表者是梅脫林克。他受了美國的安滿宋 Emerson 德國的諾范

利斯Novalis還有本國中世的神秘家盧斯勃洛克Ruys-broeek三家的感化，他就說'吾人最可重的不是外界的事實，是超越感覺的世界，Suprasensuous World. 耳目所不能見聞祇有吾人能夠感覺的世界，存在吾人的意識界與無意識界的中間，好像晝與夜接近時候的黃昏，有了朦朧的潛在意識的世界就是人生的眞意義的部分了。

他們自然派所重的物質界肉的生活的事實，是空中之空，決不能說是眞的。最高絕對的眞生命所存在的地方，不是在外面表現出來的生活，是在目不得見的神秘境裏。這樣的神秘境我們的五官全然不能感覺的，但也不是和吾人不相關涉的，而且和吾人心靈的生活之間有密接的關係。但是靈界的相通，決不是以言語和思想的力所能夠的，是依據沉默的力。'他的戲曲裏有一句話說：'心靈相會的時候，嘴唇一點兒也不動，都能夠知道。'人的眞心靈當沉默的時候，眞現出來了，死就是沉默的

最大了。

他的戲曲所期望的，不是像自然派寫人物的性格事件，如實的人生給人看的，全在是要暗示外界的動作，不表現出來的超越的神祕世界了。所以他的劇的Technic(技藝)和從前大變了，比較易卜生還破壞的革新的了。他所創的就是一種'靜劇'"Tatic theatre"他把現在劇之最大要素的動作除去了，注重在情調Mood上，他初期所作的戲曲，像盲人 Les Ave-ugles 闖入者 L'Intruse 室內 L'Inteieur 劇中的人物景色，都是茫然不能捕捉的，人物的性格也不明瞭，迷夢現世和夢幻界之間，有個德國人批評他說：'肉眼閉着，靈的眼睛張開了。'徹頭徹尾是瞑想的性質。

原來浪漫主義神祕主義和中世的宗教信仰這三種東西，性質上差不多，有不能分離的關係。所以在新浪漫主義的思想界，中世教復活是當然起來的事。最近文藝的神祕的傾向的一部分，就是舊

教信仰。在梅脫林克神祕說裏，雖則沒有帶着這種的色彩，但是像可斐 Coppee 勃劉基爾泊爾格 Beurget 秀斯曼 Buyomanr 勃郎 Braun 克儂 Kinon 拉馬克斯 Ramackers 都是熱烈的舊教信者。

現代的人類一壁求靈的方面，同時候強烈的肉的慾望從後面追攏來，兩方面的矛盾生活生出一種說不出的苦悶來。Flesh和Spirit 的爭鬥，靈的欲求和肉的欲求，二者不調和的東西，實爲近代 Decadentisme 的慘澹的一面，所以范爾哈倫羅那拔哈Rodenbach以下諸詩人，都是神祕家；同時又爲Ani-malists看他們的作品就可知道。

第九講　象徵主義

以上所講的神祕的傾向，和近代人的神經過敏的病的現象相結合，於是生出輓近文藝特有的一新體出來，就是所謂象徵主義。

原來在詩人裏用象徵的事很早就有了，修辭

學裏所說的暗喩Metaphor 是象徵的變體，現在近代的文學裏，稱爲象徵派的始祖的耐范，他用象徵兩個字是很無意識的，因明名在詩上主張的要算馬拉梅Mallarme和范爾哈倫了。

象徵是Expression 就是表現法之一。廣義的說起來，是聯想Association 之一種。目前所見所聞的事和以前所經驗的事，再現起來，新舊兩個Foctors相結合生出新的思想感情。換一句話來說：不得見不得聽的無形無象的東西，和有形的具象的相合所表現的東西，就是感覺所不能接觸的世界，卽心靈境界，依據感覺所能接觸的來表現的事。以肉示靈以有限示無限。有的人說'眞的象徵主義，是普通的東西表現在個別的東西裏，方才成立的。'還有人說'象徵是靈魂的窻。'這個別的現象通過現實的種種相，要觀察潛伏在裏面的普通的Something。從肉的世界要窺視靈的世界，於是象徵Symbol成立了。

象徵之別的特色，外形和內容之間，有價值的差異，就是象徵本身和表現出來的事物之間輕重的差異，是很利害的，現在把象徵分起類來。

第一，本來的象徵 Eigentliches Symbol 內容和外形之間，不是有內部的本質的關係，而且兩方價值之差很利害的，就是內容很重，外形不過是他的符號罷了。假使這個外形是色爲色象徵，Foabensymbolik 譬如白是表示純潔，黑是表示悲哀與死，黃金色表示光榮權力之類。其他外形是音就爲音象徵。Tonsymbolik 外形是物就爲形象徵。Formensymbolik 這樣的分類起來是無限的。這種的象徵在宗教方面是很多的，在近代文學裏像易卜生的'幽靈''建築師，'用很簡單的外形，其內容是表精神的高尙的理想的東西。

第二，諷喩 Alegory 寓意譚 Falle 諷喩把人類一切事情關於宇宙人生的眞理，用外形複雜的思想來表明，譬如 Bunyan 的天路歷程 Pilgrim's

Progress 是一個好例，寓意譬如伊索寓言用動物寓眞理教訓在其內。

第三，高級象徵 Das Hoch-Symbolische 這個名稱是德國一個學者 Viseher 所創的。在外形裏就表明意義，內容詳細說起來就是在外形已經有了意義，再進一層是要表示人生一般的問題哲學宗教道德的眞理。古今文學裏象徵的東西，多半屬於這部的，Dante 的'神曲''"Divina comedia"表中世的基督教思想，莎士比亞的 "Hamlet" 表懷疑苦悶 King Lear 表運命的關係，歌德的"Faust"表示從煩悶到解脫的路。

屬於這種象徵的直接的所描寫的人物事件，已經有了十分的價值，但是這不過暗示人的靈裏隱微的消息的象徵，就是借耳目所不能見聞爲感覺材料的事象，暗示讀者得了無限的感慨。

以上所講的象徵，都以抽象的非感覺的做內容，再用具體的感覺的來表現。

現在還要說的銳敏的神經官能的作用做基礎，表現氣質卽情調來，輓近 Decadent 的藝術象徵派的作物，都屬這一類裏。一般都叫做情調藝術Stimmung skunst

第四，情調象徵，情調象徵的詩文，起來的原因，第一是在最近歐洲的神秘主義的傾向。現代的人內部生活的底裏潛伏着這樣的神秘，要用露骨的言語的記載敍述是不可能的事情了，勢必借象徵的手段來暗示他。有人說'象徵是神秘的代替狂歌。'就是指着這個意思，所以神秘和象徵是有不可分離的關係。法國一個神秘詩人說：'目能夠看見的世界和目不能夠看見的世界，物質界和靈界有限的世界和無限的世界之間，互相交通就是有Correspondance 象徵就是介紹兩方的一樣東西。文藝任務，不是像自然派思索批評萬象的，是貫通萬象，暗示神秘無限的世界的。Invocation祈禱或Revelation默示是真的藝術之所期望的。

情調象徵的詩文起來的第二個原因，我們刹那的生活所遭遇的種種雜多的事象，都生一種情調出來。譬如色或音來刺戟官能的一部，馬上影響到神經中樞，再波傳到全體，於是造成一種情調出來。但是近代神經過敏的人應了外界的印象所起來的官能作用，也很銳敏，於是這個情調也是很複雜的表現出來。所以貫通這個感覺，探求深奧的精神生活的內部是新的象徵主義的文藝了。

自然派的作家看了客觀的現象，不過如實的寫出來罷了，到了晚近的作家省察自己主觀的內面，方才把情調做文藝的中心了。客觀的事象不過傳情調做媒介的東西，這是象徵派文藝的特色。

還有這個情調要想再現，所用手段，就是技巧，即是象徵。第一從官能的手段刺戟神經，起了一種情調來。依據這個情調，來暗示一種非官能的東西。譬如詩人胸裏的琴弦所生拍子，或神經的震動算是情調，把這個東西直接傳到讀者。於是起了

同樣的同鳴 Resonance 來。就是借象徵的手段使得讀者的心和詩人生出同一的或類似的情調來。像這個樣子以神經作用做根本的詩歌，爲近代特有的敍情詩之一新體。

在舊文藝說，象徵一定有了內容和外形兩個，Factors現在的象徵內容卽外形併做一個了。從這一點看起來，象徵詩和音樂到有同一的傾向。原來音的旋行直接的刺戟神經，音波之一高一低，馬上現出一種情調來，不借他的複雜的心理作用的力，沒有什麼說明也沒有什麼條件，音的自身就感動了人，這個音樂的特質。現代的象徵，不是像舊文藝的詩歌，思想感情來做根本的內容，是音的刺戟到神經裏，就變成詩歌，所以說象徵詩和音樂是一致的；極端的說起來，卽使詞句全然沒有了意味；衹要音律能夠傳出一種情調來，已經是充分了。所以有人要說象徵詩是官能的藝術了。

詩人蘭婆Arthur Rimband 他做了一篇母音

歌，第一行裏說：A黑E白I紅U綠O青，在近代文藝裏這種的例是很多，婆特萊兒說：'香和色和音是一致的，'恩特萊夫的紅笑寫戰爭的慘劇，流血的光景；他的表題已有了象徵的意義。還有分樂器的種類，音和色聯想起來說，堅琴是白的；提琴是青的；橫笛是黃的；風琴是黑的；還有說A是偉大；E是苦；I是銳利；O是熱情；U是謎。

色和音感覺交錯在心理學上是叫做色彩聽覺。Chromaticaudition 在Decadent 的天才的神經更加到了極端，青色的情，綠色的音，紅色的笑，紫色的香，我們的味覺聽覺視覺和觀念感情都混在一塊兒，照諾爾度的話來說，都是起因在大腦障害。Cerelrallesion 總之近代人的感受性 Sensibility太銳敏，所以有了這個現狀。

官能交錯的現象，在新藝術上所表現出來的，就是像象徵詩人詩歌和音樂接近了。他們用音來描寫用色來唱。於是各種藝術的境界混亂起來，這

是一般近代藝術的特色，法國的哥謙Gautier 叫做藝術的轉換，Transdositions of art 像翟斯拉的風景畫用色彩要引出音樂的感來，所以有人叫他是個'色彩的樂人'Colour musician

第十講　享樂主義

Decadent 派的藝術，是'爲藝術的藝術。'他們差不多都奉了唯美派或美至上主義。把這個美至上主義推到人生觀上面去，就是近代的享樂主義 Dilettantism 了。享樂主義和神秘主義象徵主義都是一樣從衰頹的傾向所生出來的藝術。所以Decadent藝術之中已經含了享樂主義的思想了。

英國的批評家台隆，說明俄國國民共有的一種托斯加的思想，托斯加這句話是指俄國全然沒有像安格羅沙克遜Anglo-Saxon 的健全的性格。厭世思想神經過敏雜然混合的時候，所生出來的心理作用。當這個時候，對於現世的事物沒一點兒

興味，眼前實際的目的，要想追求的慾望，也沒有了，只要解決人生的謎，但是這個事情知道是不可能的，於是自暴自棄了，到了最後總是一個死，這樣一想就糊裏糊塗起來。

以上所解釋的話，不單指托斯加，實在是說明世紀末 Finde sielce 的思想的全體了。假使那樣懷疑的衰頹的傾向一直進去，都要變成自殺或絕望了。所以轉了一個新面目出來，逢到了享樂主義。英國的斯可脫哲姆斯Scott James 所著的'近代主義與浪漫思想'書裏有一節說:'在近代科學普及第一先粉碎了宗教上的信念，在物質方面感覺方面求一切價值的淵源，所以描寫的人物，都是爲着現世的苦悶煩惱疲倦的人，雖卽他們不否定神的存在，但是覺得神决不是善良的，反而人對于神親近得多。到了這個傾向疑惑神同時又疑惑人類自身，疑惑神的道德並且疑惑了人類所定的一切的道德，這就是Decadent 一派的人。他們覺得現

代的社會沒有趣味，不堪醜惡，很不愉快，還是說這個醜惡的社會裏尋出快樂來滿足自己一個人，這就是享樂主義者的心想。但是這個快樂在精神上已經是不可能的事，所以只有在肉體上即官能上求快樂了，他們實在官能萬能的人。他們最所喜歡的美好的聲音色彩；鮮明的東西，芳香馥郁的物。他們在思想感情裏失了住所，想在感覺裏建築新屋出來。雖即享樂主義者在肉體上求快樂，但是要知道他們决不貪卑鄙的性慾。

享樂主義者的態度，從一方看起來，要逃脫人生的苦；再從別方來觀察，是戰不勝苦悶的現實，官能的快樂，做他的避難的地方，是卑怯態度。

享樂主義運動四五十年以前，在英國很盛，普通都以 Morris 爲這派的始祖，但在實生活上作品上看起來，要算淮爾特 Oscar Wilde 了。他所著的The Picture of Dorian Gray（遊蕩兒）是近代享樂主義的眞髓，讀了這部書就可明白享樂

主義的一切了。最要注意的就是享樂主義不是愛卑賤性慾的本能滿足主義；也不是愛放蕩的遊惰主義。

引一句淮爾特的話來說：審美是比倫理高。因爲屬於進一層靈的世界。美的鑑識，眞是吾人能夠達到的最上極微的一點，就是係色彩的感覺，比正邪之念在個性發展上更有重大的意義。

要講的話還很多，譬如各國的最近文豪，和俄國大動亂後，在文學上的不安，還有許多關於藝術的話沒有說過，但是閉會期到了，就算這樣完結。文藝的思潮刻刻變化的，諸君知道了過去的趨勢，還要時時注意到現在和未來。

一九二〇，八，一九。

近代文藝思潮

日本金子筑水著

蔣絲湊譯

一　自然主義文藝

與自然科學之勃興，及社會主義之發達相並，于十九世紀之後半期（精確的說，或是世紀末）通全歐洲成爲大思潮，或大運動者：誰也知道是文藝思潮了。原來文藝是最足以代表時代精神，又是製造新時代的精神者。像十九世紀後半期的歐洲文藝，尤足以語時代的精神，及製造新時代的精神

者。加之世紀末的文藝，一般歐洲人對於過去的宗教道德藝術，而爲將來建設新藝術道德宗教這種希望，極其深刻而强大。文藝之流行，將成爲時代之風潮。這樣思潮殆成爲全時代的風潮，就中法蘭西及德意志所謂新文藝的流行，尤其盛大。對此等舊歐洲文藝，始由瑞典那威　繼及俄國，乃提供以最深刻嶄新的文藝的傾向；新文藝之霸權，正有自舊歐洲移及新歐洲（北歐）之觀。易卜生，斯脫林堡，妥斯獨愛夫斯基，托爾斯泰等大名，有感激振動全歐人心的根底的力量。一切思想問題，正如自文藝中心流出之泉源。故世紀末文藝和社會主義思想之發達，於文明史上，爲最宜注意的現象。

文藝原來是個人的，故十九世紀後半期的歐洲文藝極其複雜多歧，難以概括其全豹。但勉强概括此等複雜的文藝，大別之可分爲二種：一、曰自然主義文藝(Naturalism)二、曰自然主義以外及其以後的文藝。在先自然主義文藝，主要發達地點是

在法蘭西及德意志二國，以後不覺地已擴充到全歐洲了。發達於法國的自然主義，與發達於德國的，此間有不同之點，故不能一概而論。但是從大體上觀來，各種自然主義的文藝，直接發達於自然科學的精神，不待言也是時代精神的反映了。

（一）寫實派文藝 要理解文藝上之自然主義，不得不理解寫實主義。一如文字的意義，以爲是描寫現實的生活的。勿論是對前代浪漫主義或理想主義的反動。寫實派的意思，是反對諸前代文藝的特徵，——誇張，空想，理想，而於現實生活，儘依其現實的狀態，竭盡手腕，精確地綿密地將他描寫出來，一如原狀。在法國如派兒珊克 Honoré de Balzac 1799—1850)塞大兒(Sendhal 1783—1842)都德(Alphonse Daudet 1840—1897)等，均是寫實派小說的代表。派兒珊克將現實生活，儘其原狀以精密地描寫爲目的。因了這様，與其說是創造的才能，無甯說是分析的才能爲妥。故綿密精緻反復

地觀察，是他的特徵。非常的用功與練習，是他著名的事實。所謂空想的想像的事情，派兒塞克以來已成過去的陳迹了。塞大兒也是以意大利的上流社會或當時之戰爭（和拿破倫有關係的戰爭）或自己之實際生活等種種爲題材的寫實派畫家。他雖不見喜于多數人，但自有識者的目光看來，却是認爲當時的奇才的。他嫌惡中等階級，以崇高自己爲標識。大家說他這種孤獨生活，後來與尼采以深刻的影響；自這一點看來，他亦得說是浪漫諦克的了。又都德和佐拉及其他自然派，雖有最深的關係，但是不進入自然派，乃與派兒珊克等同取廣義的寫實主義，有精緻的想像、又具寫實的材能，這是他的特徵。

寫實主義同以自然科學爲立足地，以畫出事實 真實爲特的。而他的流弊，都在徒費力于綵密地描寫外面的瑣事，而于事物的精神，動卽逸去這一點。又寫實派的作家將所有的實際生活，都

得能精確地實寫嗎?這是一個疑問。總之，寫實派是立脚于自然科學的精神，排斥從來一切的誇強，空想，虛僞;主以客觀的實在爲目的，不拘于文藝上形式問題，廣人類之思想感情上，鼓吹以具體的現實的精神，對諸前代空疏的浪漫主義，理想主義的反抗，那是顯明的事實。

(二)法蘭西的自然派文藝 這樣寫實主義，成了一般文壇上的風潮時，所謂自然主義的文藝，已於此寫實派文藝中特起了。因寫實主義是自然主義的先驅，而自然主義的文藝不外是寫實文藝的一種。法蘭西最先倡導自然主義的文藝者，不待言是佐拉(Émilé Zola 1840—1902)此外是莫泊生(Guy De Maupassant 1850—1893)康廓爾兄弟(Edmand Goncourt 1822—1896)(Jules Goncourt 1830—1870)佛羅貝兒(Gustave Flaubert 1821—1880)此等小說家，都是初期的自然主義者。到了世紀末此等自然主義者的主張，

殆有支配全歐的盛觀。吾人于茲無細敘批評文藝上自然主義之主張或理論的餘地，極概括的言，自然主義的特徵有二：

(A)自然主義不待言是和前段之寫實主義同一根柢。更就其異點言，自然主義之于自然科學之精神及方法，較諸寫實主義更進一層嚴格的徹底的採用。這是自然主義文藝第一層的特徵。將自然科學的精神和方法，儘其原有的應用到文藝上，這就是自然主義。自然科學的特別方法，是將多數的事實，歸納的實驗的觀察，自此引出一定的法則來。故將此方法適用到文藝上來，自不稍挾主觀的傾向或理想，而對于多數的 實，儘依其純粹的經驗的，而與以歸納的實體的考察了。這就是自然主義的文藝。佐拉以爲文藝的作品，決不宜由想像或直覺而製作的；他的主要是賴分析和實驗。譬如有一主人翁，他的祖先的體質是怎樣？——氣質是怎樣？他自己是屬于何種階級？從事於何種職業？生

長于如何境遇中?現在的生活境遇如何?——所謂環境之實際怎樣?我們祇要將此等事實,歸納的實驗的考察調查,無須何等的着想,自能推定此主人翁的體質,事業,傾向發展等是怎樣了。因爲佐拉認遺傳,是近代自然科學最大的發現。人類的稟性,一切自其祖先的體質,和氣質的遺傳一些沒有錯誤。故佐拉又離掉總全的或創造的方法,主以分析的實驗的方法施用到藝術品之著作了。因而承認藝術,就是科學。而凡非科學的,却不是眞的藝術。生活在科學化的時代,惟藝術猶墨守舊態,超於科學範圍以外,這是違反進化的原則的一事,那是不行的,——以上是佐拉具體的主張。他如康郭爾兄弟,共同編成一部小說,對于事實的蒐集和考察,費了非常的工夫,雖是歷史家或科學家,也要退避三舍呢!他們以爲只要人類的體質,和生理的組織,弄個明白,那人物的如何,自然會由此而決定了。故人類之觀察,不外是生理方面的觀察。又

佛羅貝兒不拘於傳襲的浪漫的色彩，盡力于主觀傾向的排斥，以很冷靜的公平的客觀的描寫法將事實或眞理，儘依其原有的事實實地寫出來。著名的鮑獲利夫人可言是這類代表的作品。正和康郭爾兄弟一樣的，費了許多歲月於歷史事實的蒐集和整理，而成就偉大的作品，這是整理的事實。

以上所述是關于第一期自然主義者的主張，不挾絲毫的主觀，而爲純粹客觀的描寫，但此客觀的描寫，含有種種的難點，這是很明白的，譬如就一物一人的各種事實，爲客觀的觀察而施以客觀的描寫，這是應該的；但此諸多事實中宜置重于那點？應怎樣去組織他，整理他？這都是主觀的作用；决不能說是客觀的了。尤其以對于那種的事實，宜特別注重這點，若僅由客觀的描寫，更不易明白了。但是這種'客觀的描寫，'避去以前誇張的裝飾的描寫，而馴致所謂尊重事實乃至眞理的傾向的功績，那是很大。此個學說一起，不但于文壇上尊

重事實，且成爲一般的風潮，差不多全歐的人心幾爲這種傾向所支配。這是很可注意的事實。這樣尊重眞實的結果，遠離過去的事實，著重于客觀的直接的'現在的事實，'（近代生活）於文藝上廣爲風行，那不是偶然的現象啊！

（B）自然主義，不僅主張關于藝術品之形式，同時于其內容亦頗注意。但此內容論，亦得觀爲非自然主義必然的結論，進一步已到了空想獨斷的境界了。自然主義的內容論，就是將人類的生活，解釋爲自然科學的，或唯物論的，而將人生觀察爲闇黑的悲觀的一種傾向的意思。例如佐拉對于事實的觀察專將人類的本性，解爲肉的，甚至于獸性的，一反從來浪漫主義所謂心靈的言論，主以開發物質的爲能事；亦裸裸的肉慾的描寫，恰似眞人類生活之描寫。莫泊生也同他一樣，動輒以人類解釋到獸慾這一邊，因而認人生爲無果敢悲哀的。佛羅貝兒亦以人類生活的浮華，及一般人着意于無意

義的空想，中產階級的徒慕虛俗虛榮，更使人絕望，使人生感到無目的與無果敢，而陷至于一種深刻的悲觀和厭世主義。當時自然主義者，所以好爲人生黑暗面的描寫者，不是爲反抗理想派所主張光明的方面，此是自然主義必然的結論。但如前段敍過自然科學的風潮，誘致唯物論或物質的傾向，于文藝上亦造同一的傾向，我們於此點，不得不注意到自然主義文藝的人生觀。唯物論認人生爲必然的機械的，自然派亦是同樣，以爲人生爲可恐怖的絕大的自然力所支配，唯有痛苦而已。所謂人類的自由，不外是一片空想，人類的生活不外是吃飯睡眠，忙碌，疾病，老死，這些事情而已。這樣看來，人生旣無何等可尊貴的意味，則他的生命的價値，也無多大可言了。寂寞悲哀黑暗這些都是人類生活。勿論這是自然派文藝所給與必然的結果。這樣的人生觀，是否正當，那是別的問題；惟自然主義的文藝，考究人生的眞面目，站在社會文學上，可

佔得怎樣重要的位置？當可以證明了。

(三)德意志自然派文藝　法蘭西的自然派文藝中，以佐拉的主張，與德意志以最深刻的影響，德意志當時恰當自然科學發達的時代，故自然主義文藝的傳來，正是如火燎原，忽而風靡了全文壇。又當時恰遇易卜生妥使獨愛夫斯基，托爾斯泰們的作品，振動人心的時候，因而自然派文藝，也以非常的勢焰，普及全社會。發達于德意志的自然派文藝，亦頗複雜多種，難以一概而論；但基于自然科學的精神，不論到了何處，都以捕捉事物的眞相這一點，却是共通的性質。德國的自然派文藝，不像法蘭西的，一味傾倒于肉慾的描寫，而欲澈底的探討人生的眞相的那種傾向，這是很顯著的。眞理，事實，人生眞相，是自然主義的理想；主張與科學協力，以實現此種理想。故德國排斥與事實或眞實相反的空想，或虛僞，也很顯著。前代之理想主義或浪漫主義，不過是種虛飾眞實的空想；卽曾被

誇耀爲德意志文化，又被推爲德意志國民詩人的適拉和寫實派的歌德也目爲空想家或理想家而被排斥。所謂理想家，實是空想家的別名。那時德國文壇上(隨而一般思想界)起一種特殊的現象，許多新思想家與舊思想家，或舊代老年人截然區別，立成對壘，大有舍舊換新之概。這種新舊的衝突不僅是文學的好資料；且通過一般人心裏的脫舊轉新的傾向，而成爲當時的風潮。于是前代理想的傾向，盡被排斥，只有現實的自然主義的風潮，支配着人心；因而一般的人心遂轉了一個步驟。一千八百八十九年代表自然派詩人哈夫澄脫曼(Gerhart Hauptmann1862—) 於柏林劇場表演「日出」(Von Sonnenanfgang)之新舊兩派的爭鬪，是具體的傳述時代的風潮者，但具纖細的情感的哈夫澄脫曼，原來不是完全自然主義者，看他的素質還帶幾分的浪漫色彩。有名的「織工」(Weber)雖有似于社會主義的或自然主義的，但如「沈鐘」

(Versunkene Glocke)一劇那是極端帶了浪漫諦克的風味。總之,德意志自然派,大體根本的態度,排棄了舊思想,漸入新思想的途徑。德意志的自然派,實際的態度上,與社會主義的運動頗相合致,到了後來,自然主義運動和社會主義運動的一致,殆難區別其爲誰屬。社會主義這一點,可說是德國自然派的特徵。

二 自然主義以外及以後的文藝

(一)世紀末文藝之特徵(易卜生,使脫林堡,妥使獨愛夫斯基,托爾斯泰)自然主義以外的文藝,和自然主義文藝並沒有截然區別; 又不是自然派文藝發達的國家以外特殊的文藝。自然派文藝和其他世紀末文藝,既無截然的界限,且世紀末文藝的主要者,是自然派的文藝; 所有世紀末的文藝,多少總帶些自然主義的色彩。但就顯著的特徵,且爲

便宜上之區別，則生長在北歐的詩人如那威之易卜生(Henrik Ibsen 1828—1906)皮由爾生(Bjarnson 1832—1910)及瑞典之使脫林堡(Strinberg 1849—1912)所代表的北歐文藝；或近代俄羅斯大詩人妥使獨愛夫斯基(Dostoievsky 1821—1881)托爾斯泰等所代表的近代俄羅斯文藝，可名爲狹義的自然派文藝以外的文藝。雖如使脫林堡親與法德自然派文藝家交往，以自然文藝家自任；又如易卜生爲德國自然派所崇拜，或師事；但因其程度上的差異，或別的關係，尚得和狹義的自然派區別出來。於此點我們不得不先事注意的就是此等北歐詩人，不僅是北歐的詩人；他的勢力，差不多波及到全歐洲；而世紀末之歐羅巴洲正由此等詩人所代表。易卜生之勢力，風靡了德意志及英吉利，而二國的劇壇，一時大有易卜生化之觀。又深刻而極悽愴的妥使獨愛夫斯基，及托爾斯泰的文藝，最深刻的影響及于西歐，因而全西歐的思想界，旣此深刻

的文藝，一時呆然失其自主，不知所措。嚴格言起來，世紀末的思想，不外是斯干的那維亞半島或俄羅斯的思想而已；那西歐之思想界，殆全爲北歐化。他的勢力之大，當可想而知了。

反抗前代理想派之思潮，離開人生美善的光明方面，而注意于醜惡的黑暗方面，隨而對一般人生懷着深刻的悲觀或哀感，這些情調北歐文藝和自然派文藝，則全然一致。對極端的理想派，充分採取現實的非浪漫諦克的態度這一點，統世紀末的文藝，都爲同一的中心思想，精確的言，如人生暗黑面之觀察，在後期自然派，說是由易卜生或妥使獨愛夫斯基所倡導，也不過言。狹義的自然派觀察，他的範圍，每限于特殊方面；他從人類生活的根本上，將最深而且最大的人生弱點或黑暗面，無過慮的，盡量地暴露出來使讀者悚然而震慄，這就是北歐詩人們所給與的深刻的文藝自然派所描寫的，吾人對于人生感着一種要嘔吐的樣子；反之

世紀末的文藝，吾人對于人生，却感着最深的恐怖和動搖，這是二者不同之點。易卜生主要的思想，是于社會生活中指摘人生的弱點。什麼糾纏于人類不易拔的可恐的病魔，少數對多數逼迫的的社會問題，婦人問題，以及新舊思想之衝突問題，社會主義問題，人性自覺問題等，……易卜生運用其巧妙的戲劇天才，將種種問題灼灼如活的提出于看衆之前。嚴格的講來，全歐的自覺問題，可以說是由易卜生提出；忽而瀰漫了全歐，將全歐的思想界造成一種的易卜生式。易卜生的勢力，雖支配了全歐的思想界，似無人再可和他比較了。但瑞典文豪使脫林堡由特殊方面，給人生以最深刻的觀察和懷疑，（或幾乎是全破壞）這是不可淹沒的事實。尤其對于兩性問題上，文豪本着自己慘淡的經驗，給以最深刻的懷疑和悲觀。易卜生愈認女性爲光明，他則愈認爲衆惡之本，一切的人生的疾病和病魔之原，因而他對于兩性結合而成的社會生活，也

不認有一些的光明;這是文豪特殊的見解。

由妥使獨愛夫斯基及托爾斯泰等所代表的近代俄羅斯新文藝，亦和易卜生及使脫林堡等同行其最深刻的人生的觀察的描寫。他們的思想，雖是複雜多端，不能用簡單的言語敍述，但欲捕捉其中心，不得不先注意其深刻的人生觀察。就中妥氏畫出附着于人類生活的深刻的罪惡的一點，大足以與讀者以最深刻的銘感與疑惑。他所描寫的人生黑暗而病的現象，雖僅是極暗澹而深沉的俄羅斯民族的黑暗面，不是西歐民族的現象，但人類生活的固有黑暗面，已由他深刻地表出。這種意思，他的'罪和罰' 那部深刻的小說，正是此種思想的代表。對于此點，不僅是妥使獨愛夫斯基一人，就是托爾斯泰也是備著此種天才的。他那'阿那客來尼那' 或'黑暗之力'等，最足以代表這種最深刻的描寫人生殘忍暗澹方面的作品。當西歐思想界，初接觸到妥托二氏的作品時，眞愕然不知所措。

以上所述易卜生，使脫林堡，托爾斯泰，妥使獨愛夫斯基等，與自然派作家雖同，都于人類生活之黑暗面上作深刻的描寫，且有加無減的；但這幾位天才和文豪，不單以狹義的自然派為滿足，他們更希望以上的理想與努力。勿論此點自然派與其他文藝家的中間，不有截然的區別。但此所謂自然派以外的文藝家，較諸自然派文藝家之視人生為物質的機械的，而不著有何等的自由與進步的那種傾向，那是要更進一層自由的理想的精神的傾向與批評了。因為自然派的態度，幾是全屬失望與悲觀。人類生活，以為極其醜惡，只好任其絕望的；就是將來，也無何等的希望與光明了。即如前述的，易卜生托爾斯泰等，也都以為人生決非善美的東西，而是充滿無量數的醜惡罪孽。但是彼等決非理想家，而是憂鬱沈毅的現實家。就其將人生觀為善美一點看來，已是警醒于現實的科學的了。此點與狹義的自然派'必要異其面目。狹義的自然派'——至

少亦是自然派的末派，雖是絕望的，破壞的；但是易卜生或托爾斯泰等，其根本精神決不如是絕望的。卽是現在人生的光明或理想不能現出，但能盡種種的手段，積多大的能力，終能造出或認識最尊貴的生命，——成功人生進步的目標的最尊貴的生命；其中自有必由的途徑和自然的進路。現實的生活，雖是淺薄不堪，但人類的根本生命，決非如已朽而深臧的敗果；浮薄的醜惡的；人類靈魂的底下，宿着何等尊嚴的閃爍——自由精神啊！此種精神一經緊張，其未來的人類生活，何等地高尙尊嚴喲！吾人無論盡如何的方法，積幾多的努力，但於此新的生命，不得不先事了解。此是世紀末文藝的根本基調。廣義的世紀末文藝，最深刻的懷疑，苦悶，悲哀等是其根本的特徵，到處現有此等的色彩。但此等懷疑，苦悶，非單爲懷疑而懷疑，爲苦悶而苦悶，實爲創造尊嚴的新生命而懷疑而苦悶的。更適切的言，廣義的世紀末文藝家，不能如狹義的

自然派之安于忍從的厭世和悲觀主義。他們精神的底裏，深潛着不斷的苦悶和不安。此不安和苦悶，與其說是絕望的，無甯說是于荒漠遙遠的人類生活中，找尋新生命而至于失望而苦悶的，——要是發見不着何等的新生命，再也說不出其如何的苦悶與不安了。絕對的絕望的態度，既無懷疑又無不安，懷疑與不安如其是深刻激烈，則其努力於自己根本的救濟或人類的救濟，愈是熱烈，要是沒有那激烈懷疑與苦悶，則此種根本的努力，也恐無從而起哩！

所以易卜生和托爾斯泰等，其於'人生'與'新生命'這些問題，正是其所有的思想與情感的中心。易卜生與托爾斯泰二人要是精確的澈底的言起來，實是個最近代最大的懷疑家煩悶家。易卜生至其晚年，人呼其為懷疑的詩人；托爾斯泰至其最後，仍苦於疑惑，終是個煩悶者。但自他方面來觀察，易卜生托爾斯泰二人，可以說是理想家或精神

家。易卜生的新奇理想，於其全期中所編的劇本當中，隨處都可發現。無論如他自己所公言，他尙沒有得到何等明確的解決法，給與人生。但要知人生決不是一刀兩截可以解決的。易卜生于懷疑當中，我們尙不得不發現其獨得的理想的閃爍。

終一生于懷疑，苦悶的不幸的生活當中的使脫林堡，就其全體的傾向言，可謂爲得安心立命的新立脚地的新人生觀，而終生的苦悶與努力。使氏可評爲終生求神而不已的奇才了。他晚年得達使背頓婆兒克式的神祕的境地，卽其新人生乃至新宗敎的努力了。雖然他們的價値如何不得明瞭，但傾心于新人生新宗敎之探求，爲其終生的大苦悶，却不能不說是世紀末的大趨勢。其實他是個熱烈求神與人生的薄命的詩人。世紀末的思想，因了他的影響，而愈益標明彰著了。

托爾斯泰之邁進於新人生或新宗敎的理想，那是更不待記述的著名的事實。他從事于小說或

文藝心中尙不以爲滿足，乃直向新人生之探求而突進，這是托爾斯泰一代的傾向。托氏對西歐之物質的乃至純工藝的文明，所以取反抗的態度者，是因他秉受東洋的宗教的素朴深祕的人生觀的素質的原故；那是應有的反應。但是發達于西歐的社會主義乃至共產主義，恰與原始基督教的信條，不期然而相一致，因而托爾斯泰爲救拔極其腐敗墮落的俄羅斯的貴族階級起見，先以這樣的社會政策爲基礎，而欲于其上實行基督教無我的信條，托爾斯泰這種新主張，于何時何地去實現，原是一個問題，但至少他爲建設新人生而費異常的努力，這是世間所知的事實。故從此點言，他又可以說是個最熱烈的理想家或理想主義者。

亦得月爲最深刻的懷疑者或破壞者的安斯獨愛夫使基決不僅是破壞者懷疑者，他精神的根柢，同存一種神祕的人生觀，——新理想或宗教的，多少總有些萌芽在。與托爾斯泰同是反對無差別的

采用西歐物質文明，到處都著有俄羅斯固有的神祕主義的形迹。于此點他又得說爲理想主義者。不僅妥斯獨愛夫使基一人而已，世紀末多數俄羅斯的交藝家，竭力于新人生的探求，此又是世間所知的事實。不僅于文藝上，主張如何主義如何理想，即于政治的社會的實際運動上，亦饒有多大的興味，就此可知俄羅斯文藝的特徵了。

（二）總括 我們于此，欲敘述所有世紀末文藝的特徵，當無十分餘地；我們雖僅瞥見易卜生使脫林堡妥斯獨愛夫使基托爾斯泰等幾人的梗概，但世紀末的文藝，與歐州思想有如何密接的關係？也可于此推察了。惟世紀末以降的思想界上文藝的勢力，佔着如何重大的位置？于此點我們却要特別注意及之。因新哲學新宗教新道德等尙未產生，而直接感化人生，指導生活，統率社會的，舍文藝外，別無適當的機關。易卜生托爾斯泰等，其影響于全歐的思想界極其廣汎而深刻；即說全歐思

想界因了此等文藝家的力量，一新其原來的耳目，也無不可。歐洲的思想界，因現實主義的大潮流，甚而傾向物質的唯物的功利的實利的。此等世紀末的文豪自普遍的人類生活的立脚地，觀察攏總生活的全體，倡言與物質的實利的問題相並而起，尚有更深刻的精神問題乃至理想問題的存在；這樣極痛切而且具體的普告于一般人。易卜生托爾斯泰于歐洲思想界確是除舊佈新，劃分時代的重要的新人物。舊文明舊思想——幼稚的理想思潮或宗教或道德——既已衰敗，則人生自不得不自其根柢上加以改造，重新面目，所謂覺醒的自覺的種種氣運，顯著的鼓蕩，即其時矣。我們既經覺悟舊文明之不適應于生活，亟宜改造，但應取如何的途徑而進行，方可達到具體的目標，于今却尚無若何的定形，仍是持暗中摸索的狀態。此又是世紀末文藝的特徵之一。

近代文學上的寫實主義

愈之譯述

一

在近二百年中,歐洲文藝思潮的變遷,大概可分作四個時期:——

(1)十八世紀文藝復興之後,歐洲文藝界重形式,輕情緒,可稱爲古典主義(Classicism)的時代;

(2)從十九世紀初年起，這五十年中，主觀的文藝思潮勃興，可稱爲浪漫主義(Romanticism)或譯傳奇主義）的時代；

(3)從十九世紀中葉起，文藝思潮受了科學的影響，便成爲寫實主義(Realism)或自然主義(Naturalism)(寫實主義與自然主義，在文藝上雖略有分別，但甚細微，本文爲便易起見，概解作'寫實主義'。)的時代；

(4)從十九世紀末，直到目前，主觀的文學復興，可稱爲新浪漫主義(New Romanticism)的時代。

但新浪漫主義的文學，現在雖已萌芽，究竟還未十分成長；所以講到近代的——近幾十年內的——歐洲文藝思潮，總要算是寫實主義最占優勢了。

十九世紀是科學萬能時代。文化上各方面——政治，哲學，藝術等——受了科學的影響，多

少都帶些物質的現實的傾向；在文學上這種影響更大；寫實文學的勃興，就爲這緣故。在過去五六十年中，文學上的寫實主義，和政治上的民主主義，哲學上的唯物主義，都具有支配文化的力量。雖然到了現在，歐洲非物質主義的文學，一日盛似一日，寫實的文藝思潮，已漸漸衰退了；但我們却不能因此看輕他；在文藝進化史上，寫實主義畢竟有重大的意義，决不是一件自生自滅的事情。我們中國現在科學思想已漸漸萌芽，將來文藝思想，也必得經過寫實主義的時期，纔可望正規的發展；祇可惜西洋的一切精神產物，——不單是文藝——初次輸入我國，往往變成似是而非的東西；在眞正的寫實文學還未輸入之先，冒牌的寫實文學——像黑幕小說之類——却早已發現了。若不把他辨別清楚，國人對於寫實文學，還會有正確的觀念嗎？所以就現在的情形，把近代西洋的——眞正的寫實文學，儘力研究，忠實介紹，也是一樁很要緊

的事情。

二

近代文學上的寫實主義，是浪漫主義的反動，亦如近代的社會主義，是個人主義盛極後的反動；所以要講寫實主義的文學，不可不先把從前的浪漫主義講個大概。

當十八世紀的末期，十九世紀的初年，歐洲啓蒙思潮漸漸衰退，文學上起一種浪漫主義的新潮流，聲勢很是盛大，不久便瀰漫全歐。起初德國生了貴推 Shiller, Kleist, Heine 等許多天才，替德國文藝界放萬丈光焰；在文學史上稱爲‘狂飆驟起’“Sturm and Drang”的時代。同時英國出了 Wordsworth, Coleridge, Scott, Byron 一班大詩人；在南歐意大利產出瑪志尼Leopardi的名作；在俄國更有 Puschkin, Lermontoff等幾個文豪。法國的盧騷更可算是浪漫派的始祖，其餘如嚣俄 Chateaubriand, Madame de Stael, Musset,

Gauti-r等，部是浪漫主義的鉅子。在這時候，歐洲文藝界，眞可算得'花團錦簇'了。

這種浪漫主義的文學，是完全主觀本位的文學。他所排斥的，是平凡，因襲，規範，理智；他所讚賞的，是驚奇，神祕，感傷，空想。他的特色，是具有熱烈的情感，奇峭的格調，豐富的想像，怪誕的題材，不受絲毫的束縛，不落平常的窠臼。浪漫派的詩歌所讚揚的，不是蓋世的英雄，便是傾國的美人。浪漫派的小說，所描寫的，不是排難解紛的中古武士，便是投荒萬里的冒險豪傑。我們細讀貴推，擺倫的詩歌，盧騷的論文，斯各脫，嚣俄的小說，都充滿壯烈的氣概，美豔的格調，就可想見當時浪漫文學盛行的情形了。

但浪漫主義的全盛期過後，敍情的源泉，漸漸枯涸了；人心對於虛無漂渺的浪漫思想，也漸漸厭倦了，於是文藝上便生出寫實主義的新運動。這種寫實文學的勃興，有二種主要的原因；(1)那時哲

學上的實證論，科學精神和物質文明，驟然興盛，浪漫主義的理想標準，完全破毀；人心對於宗教信仰和神祕觀念，都抱懷疑的態度；浪漫主義，失却立脚地，因此就被寫實主義所征服了。(2)近代物質文明逐漸進步，生活壓迫，日甚一日，人類的實際生活，到處感着苦悶；但浪漫主義的文學，却仍然迷戀着想像生活，把人世的現實生活，拋在腦後，正如叫化子挨着飢餓，祇管在那裏夢游仙境。可是生活困難，一天天迫上前來，春夢是終於要醒的；所以到了十九世紀中葉。歐洲文藝界便從空想的感情的方面，醒了過來；拋却神祕的傾向，歸到現實的傾向；拋却理想的生活，來講直接經驗的生活。這便是寫實主義勃興的原因了。

這種寫實主義的新文藝，和浪漫主義的舊文藝自然是大不相同了，大概新舊兩種文藝思想的分別：(1)新文藝重理智，舊文藝重情感，(2)新文藝重現實，舊文藝重理想；(3)新文藝求眞，舊

文藝求美；(4)舊文藝以藝術爲最大目的，新文藝却以研究人生爲目的；(5)舊文藝的態度是主觀的，新文藝却是客觀的；(6)舊文藝多描寫駭心駭目的事蹟，新文藝却不脫日常生活的事情。此外寫實派和浪漫派，也有相同的地方，就是同具自由的體裁，和不受拘束的格調；這層也就是近代寫實主義和擬古主義的一大區別了。

三

寫實主義在近代文學上的位置，上文已略略講明；以下再把寫實文學的幾種特色講一講。

寫實文學的第一特色，是科學的態度。譬如生物學者在顯微鏡下檢視黴菌的時候，他胸中全沒一點的成見；祇用着客觀的冷靜的態度，細心觀察事物的眞象。寫實文學旣然是科學的產物，所以最注重的也是這種客觀態度。從前的文人下筆時候，大都是'胸有成竹，'有的寫出自己感慨，來引讀者的同情；有的寫出自己的見地，來替讀者做教訓。

所以古人作文不是'用以載道,'便是來'發洩牢騷,'或'感慨身世';這種'道'和'牢騷''感慨'都是主觀的東西。浪漫派的作者,也是這樣;他先有了主觀的理想,然後搜集各種人物環境,來做表現這種理想的材料。寫實派作者的態度,却完全不同;他的職務,是把客觀的人生真象,老老實實細細膩膩的寫出來;讓讀者自己去批評,自己去感慨;作者却並不參加些許的意見,也並不發舒些許的讚歎。在浪漫派的作物,須作者自己先哭,然後能引讀者的哭;作者自己先笑,然後能引讀者的笑,寫實派却不然,不管悲的,喜的,好的,歹的,美的,醜的,他祇把真相切切實實的寫來;好像作者是一個鐵鑄的人,全沒感覺似的。法國莫泊三(De Maupassant)的小說,最能代表這種客觀的態度;我們讀了他的小說,對於人生,雖也會得到切實的感觸,深刻的教訓;但却相信這種感觸和教訓,是從客觀方面得來的,並不是受作者暗示,這便是寫實派的藝術手段了。

科學家研究物質現象，最緊要的是觀察手段；寫實文學也是這樣。寫實作家並不和從前的文人一樣，祇要起筆便可寫字；他所重的是直接經驗，不是理想。所以在落筆之先，必須把所描寫的人物和環境，一一的實地考查；若不是自己經歷過的，便不算得眞切。法國的曹拉（Emile Zola）要算寫實主義渠魁；他所做的一部小說叢書，名叫"L. s Rougon Macquart"，一共有二十卷，所描寫的，都是拿破崙第三時代法國中流人士的生活狀態，這部叢書裏面講的，都是從當時的社會實地觀察得來的。曹拉自己說："我做小說的時候，必先把主人翁的性情記在心上；把性情寫出後，再把主人翁的氣質，和他所生的家族，所受的感化，所處的境遇，一一的考查；然後又把和主人翁有關係的人物的性質，習慣，職業，境遇，都研究過了，纔好做成一部小說。譬如小說中須講到一個上等劇場或上等菜館，我必先跑到這等所在，去實地觀察幾

次;等得裏面的情形很熟悉了,纔着手下筆。我深信無論怎樣的小事,都是一種論理的自然的結果;我做小說最苦心經營的,也就是這一點。偵探遇着事情,總要尋根究柢,把裏面的複雜關係,詳細偵查過了,然後能發見祕密的大罪;我做小說,用的也是同一的方法。"這樣看來,寫實作者的觀察手段眞利害呀!

寫實作家描寫病的現象,本領最大,他對於個人或社會的病的現象,都用着分析法解剖法細細的描寫;彷彿同礦物學者分析礦石,解剖學者解剖人體一樣,全然是一種科學的方法。近代文學中更有借病的遺傳現象,做劇本或小說的主題的;像易卜生(Henrik Ibsen)所著的羣鬼"Ghosts",描寫一個兒子受父親的病毒遺傳,釀成很悽慘的悲劇。達爾文發明的遺傳學說,竟可當作劇本的絕好資料,可見得近代文學受着科學的恩典是很不少了。

四

寫實文學，是受過科學洗禮的一種文學；所以寫實作家的人生觀，完全是機械的唯物的；他把人世一切的事情，都看作必然的結果，所以都是平平淡淡，並沒一點奇異的地方。這種平凡的眼光，是寫實主義的一大特徵。譬如一朵牡丹花，在從前的文人看見了，必定要發出許多的讚賞，說得如何華麗，如何美豔；但在寫實派作家看來，不過是植物的一種器官罷了。又如一塊金剛石，在從前文人看來，是何等珍貴的東西；但寫實派作家，祇當他作一種炭素化合物，和尋常黑炭，並沒什麼高下。浪漫派作家，像斯各脫，囂俄等所著的小說中，男的便都是英雄，女的便都是美人；但在寫實派的小說裏面，卻祇有幾個'匹夫匹婦'，誰也找不出一個英雄美人來；因為寫實派作家，全不承認世上有什麼英雄和美人；祇不過幾個平凡的'人'罷了。從前荷馬(Homer)所做的敍事詩，描寫Troy戰爭裏面的英雄和美人，何等的超羣出衆；但像近代託爾斯泰

所做的戰爭與平和(War and Peace)，記載拿破崙戰爭，把一個轟轟烈烈的拿破崙大帝，寫得平淡無奇，同寫一個平常的農夫一樣；這是舊文學中所沒有的。

寫實文學，不單是有平凡的傾向，而且最擅長的，是描寫醜惡的方面。他能把生活上一切穢汚惡濁可悄可怕的現象，放膽寫出來，沒什麼忌諱；這也是從來文學上所沒有的。從前文學家所描寫的，祇不過生活上的善的美的方面，若是把醜的惡的方面寫上去，就有人會罵他誨淫誨盜了。寫實派作家却不然，他把人類看做和獸類一樣，所以描寫人類的獸性，絕不顧忌。從前文人把男女愛情，看做何等神聖何等莊嚴的東西；但寫實派作家看來；愛情不過是從人類祖先——猴子——遺傳下來的性慾本能，是人類萬惡的源泉，並不是神聖的東西。他相信這種獸慾，是人類的本性，可以不必忌諱的，所以大着膽子細細的描寫，無論怎樣猥褻，怎樣醜

劣，他都不管。

寫實派的作品，因爲太趨重醜惡方面了，太趨重黑暗方面了，所以很受社會的攻擊；宗教家更加排斥的利害。像易卜生的幾種劇本，從前各國禁止開演；曹拉，莫泊三，的小說，也有被禁止出版的。所以寫實派的文學，在不開通的國家，往往擔着'傷風敗俗'的罪名。其實這是寃枉他的；因爲寫實文學，雖寫得如何猥褻，如何黑暗，但總是客觀的描寫；並不像我國做黑幕小說的人，下筆時候，先存着挑發肉慾的主觀心理。所以讀了描寫醜惡的寫實作品，總覺着黑暗的不快，現實的可怕，并且對人生感受一種眞切的敎訓；决不會把這種作品，當作娛樂用的。像曹拉，莫泊三，託爾斯泰的小說描寫肉慾的地方，這一種嚴肅態度，彷彿和高僧講經一樣；讀過一遍，差不多會出冷汗。從這點看來，近代的寫實小說、和我國向來描寫肉慾的下等小說，眞大不相同了。

五

除上面所講的兩種特色——科學的態度，平凡的醜惡的描寫——之外，寫實文學還有一種最大的特色，便是注重人生的描寫。

從前文人紙上所寫的，不外是些風呵，花呵，雲呵，月呵；吃飯穿衣的問題，是不會挨到文學上頭去的。浪漫派的文學，也是這樣，他把文學和藝術，看做超出現實的東西；現實的人生問題，祇好讓哲學家社會學家政治學家去研究，不該把他擱在藝術裏面的。這種的藝術觀念，是叫'為藝術之藝術'"Art for art's sake"。但到了近代，物質文明，日盛一日，生存競爭，更加劇烈了，人類的背上，馱着很重的生活問題，一天到晚，除了謀衣食住之外，那裏還有許多閑工夫，來談沒干係的風花雪月呢？為了這緣故，所以藝術和人生，便自然而然的接近起來。近代的寫實文學所描寫的，總不脫人生的問題。近代的詩和小說，劇本，大概都是

拿人生的斷片做題材；所以可稱他作'爲人生之藝術' "Art for life's sake"。像託爾斯泰所著的什麼是藝術 "What is the Art", 更是極端主張人生藝術的。據他的主張，藝術這東西，要是和人生問題全沒干係，那便是一個奢侈品，和酒精烟草等物一樣，祇配當作少數人的娛樂品，並不是大多數人民所必需的；惟有'爲人生之藝術'，纔好算得眞藝術。近代的寫實文學，大概都抱着這種'人生藝術觀'；所以所描寫的，多是日常生活，平凡的瑣細的生活，却沒有涉及人生問題之外的。

因爲寫實文學最注重是人生問題，所以近代文學上，社會劇(Social Drama)，問題劇 (Problem Plays)，問題小說(Problem Novel) 等作品，非常發達。近代人最關心的，大概是些社會問題，男女問題，倫理和宗教的問題；這種問題，便漸漸變成小說和劇本裏的中心思想。寫實派的小說劇本，因爲同現實的人生問題，接觸最深，所以能使

讀者和看客,受很大的感動。這種問題文藝,在北歐文學——瑞典,丹麥,挪威等國的文學——中,更加發達;挪威的易卜生,更可算問題劇的泰斗。丹麥批評家布蘭兌斯(Brandes)稱易卜生的戲曲,所講的不外近代的四大問題:——

(一)宗教問題(像他所作的勃蘭特(Brand)等是。)

(二)老年和青年,新思想和舊思想的衝突問題(像他所作的少年團(League of Youth)等是。)

(三)社會上的種種階級問題——生存競爭貧富隔絕的問題(像他所作的社會棟樑(The Pillars of Society)等是。)

(四)男女兩性的問題——道德上和思想上的婦女解放問題(他所作的娜拉(A Doll's House)戀愛喜劇(Love's Comedy)等是。)

易卜生的戲劇。因爲能把上面的各種人生問題，一一的寫出，把現實社會的一切病症，細細的講出，所以於近代人心，感動得很利害。此外俄國寫實小說家，像陀斯妥夫斯基(Dostojeuski)都介涅夫 (Turgenev) 托爾斯泰等人所做的小說，也都是講社會問題，政治問題，倫理問題的，不過借着小說形式來發表罷了。又像德國的霍德曼(Hauptman)，英國的蕭伯訥 (Bernard Shaw) 也都是問題劇的代表作家。這種問題文藝，實在可算是近代文學的特產物了。

六

從上面講來，寫實文學的特色是：(一)科學化，(二)長於醜惡描寫，(三)注重人生問題。此外如印象的藝術手段，精密的個性及心理描寫，也都是寫實文學所特有的；但我這篇不過講個寫實主義的大概，本來算不得專門的研究，所以也就不必細述了。

但文藝思想的進化，是綿延不絕的；近代寫實主義，不過是文藝進化中的一段落，並不是文藝的止境，所以也很有許多的缺陷；這種缺陷到了最近代，益發顯露了。寫實主義的缺陷在那裏呢？第一，寫實文學，太偏於客觀方面，缺乏慰藉的作用；慰藉是藝術的重要任務，對於生活困苦的近代人，藝術的慰藉，尤不可少；但寫實文學却不能滿足這種的要求，第二，寫實主義的——機械的，物質的，定命的——人生觀，和可怕的醜惡描寫，很容易使人陷於悲觀，因此減少奮鬥的精神。第三，現代哲學上人格的唯心論——像柏格森，倭鏗，詹美士的哲學——發達很快，歐美思想界受了不少的影響，唯物主義的寫實文學，却不能與這種新思潮互相調和；這都可算是寫實主義的缺陷了。

文學本來是以主觀感情爲主體的，不比科學是以客觀理智爲主體，文學和科學在出發點，便已不同；所以也有人說：那種科學化的寫實文學，是

文藝上的病的現象；科學和文藝的結合，並不是順當的事情。況到了二十世紀初頭，思想上漸漸的回到神秘的精神的舊路，科學的勢力，已不及從前了；以神秘主義（Mysticism），象徵主義（Symbolism）的文學，一日盛似一日，寫實主義的聲勢，也就敵不過。新進文學家，大概都屬新浪漫派，寫實文學到現在，差不多已近末途了。

但是我們不要誤會，以爲新興的文藝思潮，是和寫實主義全沒干係的。從文藝進化史上看去，近代的寫實主義，是新舊文學中間的擺渡船。現代的新興文藝，雖然和寫實主義相比，另是一副面目；但比起浪漫派的舊文學來，却也大不同了。新浪漫派的文學，和從前浪漫派的文學，雖都以情緒主觀爲本位，但舊文學偏於空想，新文學却富於精微的觀察力；舊文學所有的，祇是空洞的'驚異，'新文學的'驚異，'却是從現實生活上體會出來的。新文學的介殼，雖和舊文學相像，但內容却比舊文學豐富也

得多了。這是因爲新文學經過寫實主義的洗鍊，淘去了許多沒用的廢物，加添了許多充實的材料，纔能放出燦爛的光輝。所以沒有浪漫主義的文學，不會生出寫實主義的文學，沒有寫實主義的文學，也不會生出新浪漫主義的文學，這是文藝進化的現象；不單是文藝，凡文化各方面的進化，都是這樣的。

七

我國的文藝界，直到如今，總不脫古典主義的時代。比起西洋近代文學來，旣缺少狂放的情緒，又沒有寫實的手段，始終被形式束縛着，沒一點振作的氣象。唐人的說部，雖略帶浪漫的氣味，宋元以後的章回小說，也頗有寫實的風格；但都不見十分發展，那裏好和西洋近百年中的文藝思想相提並論呢？這固然是由幾千年來思想束縛太甚的緣故；但因爲我國文藝思想向來不和列國接觸，文藝的潮流，太平靜了，太單調了，所以不會得進步；這

也是一層。到了現在，思想漸漸的解放了，西洋的精神物質科學，漸漸輸入進來了；文藝進化的兩種阻礙，不久便可除去；偌大的中國，將來不愁沒有創作的天才，文藝思想的前途，很有可望。但要走向新文藝的路上去，這寫實主義的擺渡船，却不能不坐。因爲我國舊文藝的最大病根，是太空洞，太不切人生，恰和寫實主義相反背。若是不經寫實文學的一個時期，我國的新文藝，不用說是不會發展，就是會得發展，也是不充實的，不精練的，不能適切現代需要的。

翻譯文藝，和本國文藝思潮的發展，關係最大。俄國近代的文學，可算盛極一時了，但他的起原，實是受德國浪漫文學，法國寫實文學的影響。日本近年文藝思潮的勃興，也是翻譯西洋文學的功勞。所以翻譯西洋重要的文藝作品，是現在的一件要事。二三十年來我國翻譯西洋文學的成績，是不必說起；但從今以後，我國的一般文藝翻譯家，

該覺悟了。今後最要緊的，便是翻譯近代寫實主義的代表著作；因爲新興的象徵主義神秘主義，和我國文藝思想，隔離尙遠；惟有寫實文學，可以救正從前形式文學，空想文學，'非人'的文學的弊病。所以像曹拉，莫泊三，斯德林堡(August Stringberg)，哈提(Thomas Hardy)等的小說，易卜生，德霍曼，皮龍生(Björson)等的劇本，以及俄國名家的作品，都應該揀要緊的翻譯。翻譯的時候，須先懂得作者的身世派別，和他的特長；并且要用忠實細心的態度，不至埋沒原作的長處。要是這樣做去，眞正的寫實文學，纔會得輸入；我國文藝思潮的前途，總有一綫的光明。這是我對於現在文藝翻譯家的一番忠告了。（東方雜誌）

現代文學上的新浪漫主義

昔塵譯述

唯物的自然派文學的全盛期，從晚近文藝上看起來，已成爲文學史上過去的事實了。'窮則變，變則通，'這是天然的道理。所以盛極一時的現實主義的文學，現在已帶了理想派的色彩；努力於人生客觀的描寫，又有變到注重主觀方面的傾向。科學萬能的迷夢，從十九世紀末期，已漸漸覺醒；文

藝上專依賴人類淺薄有限的直接經驗的傾向，也跟著落火。文藝家都竭力要想求那更比現實生活深遠的不可知(The unknowab'e)；所以被自然主義的人生觀打倒的'浪漫思想'(Romance)，現在又要從那比以前更深切有味的地方，去找他的幻影了。可是新時代的浪漫思想，並非就是從前的舊浪漫思想；舊浪漫思想，是完全架空的；新浪漫思想，却是根據於現實感的理想境；要從這巳經用自然科學的力量開發的世界，一步步踏進直觀的悟入的心境；向未知的神秘境地，去探求意義。'眞實'(Reality)和浪漫，本來並不是立在正反對的方向；並且眞正的浪漫和奇異，(Wonder)是藏在眞實的深奧之處的。根據於眞實的理想，正是現代人內部生活的食糧，最近文學的眞髓。

但從別一方面，也可以說：從以 浪漫的(Romantic)時代一條血脈上發達而來的主觀的傾向，到現在趁著時代思想的推移，從新翻轉身來，堅個

現實主義。換一句話，就是：在現實主義的自然派文學全盛時，像那拉法爾前派(Preraphaelite)，耽美派，史蒂文牛 (Stevenson) 的作品，法蘭西的詩界等，所蓄養勢力一線綿延的情緒主義的文學，重振旗鼓，生出比自然主義更進一步的新文藝。這風潮或者叫他做新理想派，或者叫他做新浪漫派，實在都是文藝上同一傾向的名稱，不過觀察點不同罷了。

晚近思想界裏，有一種最顯著的現象，就是'靈的覺醒' (Reveil de l'âme)；這新浪漫派的文學，正是發於'靈的覺醒'的文學。英國新派文學家薩孟思 (Arthur Symons) 在 "The Symbolist Movement" 上說："文學的眞髓同外形，常常隨着人的思想，發生變化。近來的世界，專注重在物質的考察和調整；那靈的方面，實在飢餓得不堪了；現在因爲這靈重復歸來，所以纔有新文學出現。這新文學的意義，就是表明眼見的世界，已經不是現

實;不見的世界，也不是夢。”法國文學家佛郎西(Anatole France)在他的“Jardin d'Epicure”上也說:“在所有感動我們心靈的妙趣裏面，最有力的，就是神祕;赤裸裸的美，不是美;我們所最愛的，是未知的事物。倘使我們禁絕一切的夢幻;一定非常之難堪。因爲人生最上的賜物，是人生以外的一物，——口不可言的一物;祇有這一物能把感情賜給我們的。”晚近的新文藝，便是管領這人生的神祕的夢幻的方面的文學。換一句話:這種新文藝，是暗示人生的隱的一面;把不可見的眞相，依具體的事物表現出來，結晶(Crystallize)他，形容(Symbolize)他。

然而這神祕夢幻的文學，决不是像前世紀初的浪漫派樣子，彷徨於夢幻空想之境的文學;乃是經過現實的苦痛經驗，受過科學精神陶冶以後的文學。同一的神祕，從前是全從夢幻空想出來的，現在是從近代懷疑出發再進一步的。就主張主觀

的權威一點說，也是如此；從前像發揮'擺倫主義'(Byron'sm)的狂熱似的，有奔放不羈可驚可愕的狀況；現在卻用極靜極冷酷的態度，達觀人生，努力去搜探那潛在裏面微妙不可知的事物(Something)。至於作家的主觀，尤其不同；現在作家官能上神經上的銳敏，比古人強得多；所以同一浪漫思想，更加新而且深了。從這一點說，可見得從前自然派時代，祇可算是修業時代；因爲要得更深更大的'人生之批評'的準備時代。把個人做比喻，從前的浪漫主義時代，好比二十歲前後生氣活潑的青年期，感情熱烈，不解世事，彷徨於空想夢幻的境地，沒有顧到人生之實現。到了自然主義的時代，好比三十歲前後，初攖世網，受生活壓迫的苦痛，見腐敗齷齪的情狀，從前希望，理想，信仰，一切消失，沈沒在煩悶憂愁的深淵，有百無聊賴的樣子。現在正到圓熟期了；嘗遍了鹹酸苦辣，歷過了險阻艱難，努力想脫離這消極的破壞的狀態，一心一

意，向上精進，硬要爬上人類一生的頂點 (Climax)。這種情形，是非常相像的。

以上所說，不過是一個大概，如果從一國的文學或一個大作家看起來，也可以曉得這種變遷的情形。現在先借近文學界最顯著的代表作家易卜生一生的作品，來做說明，這種潛移默化的跡象，確也非常明白。易卜生初期的作物，幾乎完全帶舊浪漫派的風格；有一個批評家，竟說當時的易卜生，是愛稜希萊格 (Oelen schleger) 的模仿者。但是到了做戀愛喜劇(Love's Comedy)的時節，他便把忽破青春的甜夢、終於走到結婚的悲慘的末路寫出來了。從此以後，他專事描寫現社會的缺陷，醜惡的現實生活；像社會棟梁(The Pillars of Society)，傀儡家庭(A Doll's House)，羣鬼(Ghosts)等，便是這第二期代表的作物，確係歐洲近代的大作。倘使易卜生祗是如此，我們對於這位大文豪，未免還有點不滿足。然而他却不是以此為止境的；

所以他的第三變，從做海上夫人(The Lady from the S:a)，建築師 (The Master Builder) 時候起，到最後所作我們從死復活時 (When We Dead Awaken)，大約都有新浪漫派神祕的傾向。此等作品，固然不像他初期的作物，全帶著浪漫的色彩；但在痛切描寫現實生活之中，却顯出神祕的氣味來；暗示一般讀者，使他們覺著人生現實的深奧裏面，還有些物潛伏著。他晚年作大抵如此。

自然派同科學家一樣，他們把事實 (f ct) 祇當做事實給我們看。喚醒浪漫派時代的人，叫他們不要祇顧向夢幻和空想裏面鑽，忘却眼前的事實，這是自 然派的功勞。可惜他們不能再進一步，把這事實的存在，有什麼意義，這事實的成立，有什麼理由，說個明白。譬如一朵花，在從前理想派浪漫主義看來，祇是美麗可愛。自然派却用客觀的科學的眼光來觀察，以為祇是一個事實；把他當做植物的一種器官，一點沒有可以讚歎歌詠的意味。等到

放在最近主觀主義的文藝裏，雖然也把事實做基礎；但是還要從這基礎，尋出花的所以爲花的根本意義，探求那潛伏在這事實裏面的神秘的方面；依銳敏強烈的主觀力，極力同這事實的眞髓精神相接觸。

自然主義，敎我們用精緻嚴密的眼光和手段，去觀察事實，研究事實，實在是他最偉大的功勞。現在的新思潮，也全㩹他的恩典。新浪漫主義，所以和舊浪漫主義不同，就是因爲含有現實感和科學的觀察的分子，同自然主義一樣。最近的新文藝，一面能夠描寫實人生的一件事情，而不受實人生的事實所束縛；一面又能抒寫超自然，却决不是脫離實人生的文藝。不像古時科爾列治（Coleridge）和基滋（Keats）的樣子，專爲了夢去尋夢，專爲了幻的美影去求幻。所取的材料，固然並不捨棄從經驗所得一切實際生活的事實；却也用那古史神話一類的物事。不但同基滋所做的“Endym

ion" "Lamia" 等完全各別；就是在根本上的着眼，早已有千里之差了。新浪漫派所以喜歡用神祕的色，象徵的筆，無非借他來暗示潛伏在人生裏面的物事，祇是一種手段；因爲自然派的物質描寫，到底不能達到這個目的的緣故。

文藝的本義，在於'感想'而不在於'審考，'這是很明白的道理。自然派祇以'審考的文學' 爲滿足，不過那時迷信科學萬能的人的謬見。因爲單是'審考，'是無益的；不能透徹的。不可思議的人生的眞相，不是智力所能夠'審考；'如果單是'審考，' 那就不免要沈滯在懷疑的苦悶中了。從前一點不用'審考' 的浪漫派，到底不能使近代人滿足；但是已經通過了'審考'的一條路之後，還是應該走進到'感想' 的路上去；晚近新文藝的傾向，就是如此。譬如人生悲慘的事實，總覺他的深奧之處，潛伏着運命的不可抗力，常常左右我們；如果要暗示這等所在，處處使讀者感動，到底不是把日常的平凡生

活，臊實直書，所能盡的；所以有時候不能不寫出意外的不自然的地方，或是奇異的性格，非常的事件。此外還有一層，像那在人心內部的消息，也是作家所應該探求，而把他描寫出來的。像從前愛略脫，(George Eliot)梅理迭斯，(Meredith) 鮑瑞 (Bourget) 諸人的心理的描寫，終不免有點隔靴搔癢。近代的人心裏，尤其有一種說不出的幽憂哀怨；要傳達出這種隱微的消息，勢不能不用神秘象徵的筆法；先把讀者拉到空靈縹渺的境界，使他們在沈醉戰慄的片刻之內，得到極深切的感應。而且把所有習慣，權威，理想，信仰，一切破壞，進於虛無之境；喧嚣的議論，切實的行爲，早已沒有；最後歸著的地方，就是梅德林克 (Maeterlinck) 所謂'沈默，'祇賸了一種幽憂哀怨的情調罷了。但是近代人心最深的意義，正存在這個'沈默'裏。到了這個境地，向來的直接經驗，全無用處，神秘的色彩，超自然的材料，更成爲必不可缺的了。

晚近的作物，雖然寫不自然和異常的地方居多，讀者時常被作者拉到空靈縹渺之境，但是他們對於這不自然，總不覺得不自然，浪漫的作物的特長，就是在此。

現在姑且就劇本而言：從前莎士比亞的劇本，對話的大部分，都是無韻詩（Blankverse）；他的遣詞造句，也偏於誇張的詩歌的；不但人物事件，異常而不自然，就是對話，也出於情理之外，和實際相去極遠。同近代散文劇的詞句，處處是自然的寫實的，互相比較，眞有千里之差了。但是晚近的神祕劇，——像梅德林克，黎爾亞丹（Villiers de l'Isle Adam）等的劇本，對話和人物，也都是敍情詩的，不自然的；可是總近乎日常所用的優美高尙的詞句，看去覺得很是正當。梅德林克的劇本，更能同對話調和，在舞臺上演起來，也非常精巧優美，他編劇本的時節，時時顧著角色，和他的語句，周圍的舞臺三件的配合；能夠使人感動的地方，很

像華格納(Wagner)的歌劇(Opera)。此等都和莎士比亞的劇本相同;他的主意,完全要給看客受著強烈的感動;使他們時而戰慄,時而恐怖,時而悾傯,時而歡喜;就在這頃刻之間,使他們直覺到口不得言眼不得見的人生的什麽;這便是作者的手段。

文藝的對象,便是人生;他的本領,無非要表現這人生是什麽;所以表現所用材料的種類,原可不管。自然主義,限定了祇有現實生活的事實,可以做材料,未免太覺偏狹了。輓近的文藝,却不是這般的;所用的材料,有時像梅德林克的某種作物,竟用神祕夢幻的古代傳說;有時像安得列夫(Andreyev)的作物,描寫以前醜惡的事實;此等材料種類,原不要什麽限制;最要緊的問題,就是把材料怎樣處理,怎樣安排;使一樣的事實,怎樣可以弄成生氣活躍,在讀者的眼前現出來。不是描寫作者耳目所接觸的事象,不能算做於實人生有

意味的文藝，這完全是被近世現實主義科學萬能主義所束縛的偏見。總而言之：新浪漫派是不執着現實也不脫離現實的文藝。他所寫出的事象，又是暗示那潛伏在裏面事物的表象。

曹拉(Emile Zola)一派的主張，須要把事實照實寫出來，這到底是實際上做不到的事情。因爲：第一，所謂事實的裏面，不免總要羼入想像的分子。第二，從原因到結果，要把事實絲毫不漏分毫不差的描寫出來，是萬萬不能的；所以不得不有一點增減的地方，一有增減，那就同實際相差了。（弗蘭司因爲這第二的理由，竟疑心到歷史上的記載，也不能盡信。）所以曹拉一派實際上的作物，也往往不能貫徹他們自己的主張；不過他們的物質描寫論，總能夠革新從前浪漫派虛誕不實的文學，却是他們的功勞。

從上面所說的看來，可見得莎士比亞確是一位大文豪。倘使他生在二十世紀初頭的歐洲文壇，

一定是新浪漫派裏最偉大的作家。細看起來，莎士亞所以用那古史野乘或荒誕無稽的傳說，來做戲曲的材料，也無非爲描寫人生的現實，他的戲曲裏，不但多是不自然的情節，稀奇的事件；而且常用神仙鬼怪等超自然的東西和精神變態的狂亂人物；像所謂福斯塔夫（Falstaff），科利阿蘭納Coriolanus)，李卻(Richard)第三，李亞（Lear）王之類，都非常奇異的。他著名的四大悲劇裏面，秖有"O hello"稍覺不同一點；其餘三劇，都是超自然的事情。然而此等作法，在近代劇裏，也未嘗沒有的；像易卜生的海上夫人差不多也是如此；因爲要暗示神秘幽玄的境地，不能不以此爲唯一的便法。莎士比亞戲曲裏所用的神仙鬼怪，雖然許多學者，有過種種的說明；照理上論來，總不外乎當作一種象徵暗示的手段。他捏筆的時候，存在心裏的，一定是當時節的實生活；不過借古史傳說，來做描寫的器具。託爾斯泰的莎士比亞論，把一個詩

聖涉士比亞，毀罵得體無完膚；照託爾斯泰平常所抱的宗旨看來，原是應有的議論；不過這種議論，把文藝上的本義，未免太覺抹煞了。如果再拿梅德林克文集"L'Intelligence des Fleurs"裏的李亞論同託爾斯泰這篇文章，比較一下，不但可以曉得這兩位歐洲近代大思想家對於文藝上的識見，誰先誰後；就是梅德林克一派所代表的新浪漫主義，也可見其大略了。

新浪漫派，所以不像自然主義的專寫平凡，要寫那異常的性格，離奇的事件；還有一種原因：就是誇張。這個誇張，——在近眞（ver'similitude）的範圍之內的，——可說是一切高級文藝的生命；從前的涉士比亞，近代的易卜生，都是顯然誇張人物的性格的。他們常常把作物裏的人物，異樣的擴大；如果重復縮小起來，就是我們普通所見的人物。但是他們爲什麽這般擴大，把他弄成不自然的呢？這理由也很簡單，就是同博物家用顯微鏡一

樣。他們無非要用銳利的解剖刀——天才的技巧，把做標本的實人生的斷片，照在放大鏡下面，去顯出他的眞相來；否則斷不能把看不見的隱徵，映到讀者的肉眼裏去。而且誇張同象徵，也很有關係；就是因爲擴大的緣故，使讀者可以得着深刻的印像，發生強烈的感動，藉此窺見人生的眞相。自然主義祇曉得將人生的事實，直書，忘却了誇張擴大，所以終不免成了不能通到人生深奧的淺薄的文藝。

自然派和晚近新文藝的比較上，還有最重要的一層，也應該說明的，就是美醜的問題。

自從自然科學勃興以後，詩的美差不多已經滅跡於地上，自然主義的文藝，又幾幾乎把世界全弄成醜化。現在觀察到最深的深奧之處，纔曉得外觀上極醜的物事，還可尋出不知的美來；好像從有毒的花上可以吸出甜蜜一樣。看見了外形上物質方面的醜，更能捉着那潛伏在深奧的眞精神，感到一種美，這便是新藝術的特色。現代的藝術，並不

是像從前的浪漫派，把醜的分子，全數剔除，只知將他美化；也不是像古典派的樣子，用人工的技巧，把醜遮掩，去補自然的缺點。他們對於醜的物事，也依自然派的法子；據實直書；不過作者更用他的銳利強烈的主觀力，顯出那極纖細極動人的情趣。從前的藝術，不是像古典派浪漫派那樣專描寫美的快活的，便是像自然派那樣專描寫醜的不快的。然而自然的現象，沒有完全的醜也沒有完全美。所以現代的藝術，是用了作者的活的感受性，觀察自然的全體，從醜裏尋出美來。還有一層，從前浪漫派，祇曉得從天上的幻境裏求他的美，自然派卻把地上的現實生活全看做醜，實在都不是辦法。新浪漫派，却用了從自然科學得來的精微的觀察力，和強烈清新的主觀力，在向來祇當做醜的現實生活裏，尋出詩的美的新領域。所以他們可算得是從地上塵界裏開拓出天上樂園的人了，——抄譯日本廚川白村原著——（東方雜誌）

戰後文學的新傾向一浪漫主義的復活

冠生譯述

Paul Baurget先生，新近在GerardBauër 先生的小說"Sous les mers"的序文上，發表他最近對於文學的意見道："文學上有一個惟一的要素，叫做'想像'(Imagination)。凡是文學的製作，無論

如何，省不了他。有了他，會生；沒有了他，就會死。他是文學的主人；文學的靈魂；也可以說，他就是文學。" Bourget 先生是以心理的文學家出名的，平素最講究的，只是'道德，'開口閉口，總是說這個字，但是現在看他這番議論，差不多要想拿'想像'去替代'道德'了，所以他這篇序文一出，很惹起一般文學家的詫異，以爲和他先前的主張不類。但是我們是研究文學，不是研究 Bourget 先生，我們所要知道的，只在一個是不是，不必去管他類不類。

'想像'這東西，在古代文學家的眼中，本來看得很重，至於那些講浪漫文學的，不消說，更是格外尊崇，直到前世紀的中葉，浪漫文學，盛到極點，物極則反，於是纔有人發明什麼寫實主義，昌言詆毀'想像'。說是今後的世界，什麼事都要講求現實，'想像'是空虛不過的東西，不適應進化的要求，應歸淘汰。他們持着這個主義，來救浪漫派的弊，纔

論一言一動，都要求個來歷，經過實地的觀察，才敢下筆，好像那些報館裏的訪事們訪事似的。厭故喜新，原是人心的常態，不多幾時，那浪漫派的旗果慨，然被他們推倒了。話雖如此，但是我倒有個問題，要要求讀者諸君，張開眼睛，看個仔細，切莫被那'寫實'這虛幌子胡亂瞞過，那些寫實派的作家，口裏固然衆口齊聲地反對'想像'了，但是他們手下製出的作物，果然眞眞能敎抛棄'想像'嗎？照我看來，適得其反。在寫實派中間，凡是最是號稱大家，的就是最豐富'想像，'而且最善於用'想像'的；其所含'想像'較次，其所占藝術地位也較次；至於眞眞能敎言行相顧的，不過是那些在寫實派的招牌底下搖旗吶喊的無名小卒罷了，在那大家名家堆裏，是始終找不到的呀！

自從寫實主義得勢以後，尤而效之的，多至不可勝數，其中最著名的，有如心理主義，哲理主義，社會主義等等，但是名目雖多，照我看來，却有個

共通弊病，就是，沒有了解文學的意義。在他們心裏，以爲我在文學裏面，加上心理學，哲學，社會學，就可把文學的身價，格外抬高；而心理學，哲學，社會學，得到文學的煊染，也可以相得益彰，豈非是一舉兩得？但殊不知文學這東西，也和別的科學，心理學，哲學，社會學一般，各有各個獨立的能力，正不必有所倚傍。假使偶然要拿心理哲理的意見，來充文學的資料，固然未嘗不可；但是，文學的可貴，仍舊在乎他的本身，和外來的心理哲理，絲毫無關，文學的價值，也並不因此提高，至於標傍門戶，造作名字，假定一個主義，以爲文學的趨向，那差不多是捉文學去做他主義的附庸，這非但不是抬高文學，簡直是侮蔑文學了。

談到這裏，或爲有人要問，那末，文學的可貴，究竟在什麼地方呢？這個問題，我又要請Bourget先生來代答了，他在"Berenice"的序文上說道："文學最大的任務，也可以說最大的宗旨，就是'快

樂。'"在 "Critique de l'Ecde des femmes) 上，又道："我很願意領教，假使有人說，文學除了'快樂'之外，還有更高大的責任，" 我對于或人的問，所要回對的，就是這個'快樂。'

簡單講講，文學必需的方法，是'想像'；他的最高的宗旨，是'快樂。'這兩句話，按之過去的文學史上，可以說不生異議；講到眼前的光景，——大戰以後的光景，那更是一服對症的藥，再切當也沒有了。社會一切的黑幕，醜態，怪現狀，以及人生的如何無聊，如何可悲，凡是寫實文學家所歡迎的資料，所欲寫而寫不到的，經過這一次大戰，都已揭穿後壁，任人觀覽。就是那些莊嚴無上的宗教，哲學，科學們，在這次戰爭中間，也好像經過一次試驗，凡是住在世界的人類，對于他們的價值，大概都已領會到十二分了。在這個當兒，假使有人不怕火上添油，要來繼續幹那醜惡的，現實的描寫；或者還有些人，要想寓規於諷，來做他的什麼

宗教小說，倫理小說，那才叫做不適應進化的要求。應歸淘汰呢！在現在的光景裏，所要求的，沒有別的，消極地說，是'慰藉。'積極地說，就是'快樂。'

這個意思，當今的一般少年文學家，了解的已經不在少數，如同那 G erard Baner 的小說，"Sous les mers Pierre" B?noit，的小說，"Koen'gsmark"和 "l'Atlandide" 都是勇往直前地，向這條路上運動。這個運動，我無以名之，名之曰浪漫文學的復活。

我們生在這滿目瘡痍的世界，眼看那如癡如醉的同胞，好不怵目驚心，我不知道我們有志的青年諸君，對於這個光景，會發生什麼感想。假使也有點坐看不過，稍稍動了些悲憫，要想法兒去慰藉慰藉，我倒要奉勸一句，切不可只管找老墨卷去鈔。在眼前這光景裏，和前代不同，那些宗教，道德，哲學，科學，差不多都已宣告破產，都不是中用的傢伙，中用的，只是文學；文學之中，那些寫實主義，

倫理主義，也都成爲過去的名詞，不是需要，需要的，只是那以'想像'爲方法，以'快樂'爲宗旨的，重新復活的浪漫主義呀！——譯自法國 Revue des Deux Mondes——（東方雜誌）

文學上的古典主義浪漫主義和寫實主義

沈雁冰

本篇之作，約含三個意思：

（一）是想用不偏頗的眼光解說這三個主義的意義和本身的價值。

（二）是想用‘鳥瞰’“birds eyes view”的記’

述，說明文藝進化之大路線。

（三）是想爲古典主義浪漫主義鳴寃，爲寫實主義聲明不受過分之譽。

意思是這三層了，寫出來却不能照這層次，還是從古典主義浪漫主義寫實主義順次寫下來，覺得順些。

（甲） 古典主義

所謂文學上的古典主義(Classicism)是包含古典主義(本來的古典主義)(Classicism)新古典主義(Neo Classicism)假古典主義(Pseudo-Classicism)三種的不同。這三種通通包括在古典主義一個詞裏；通稱爲古典主義的時代。假使拿歷史上的年代來計算，自從文藝復興時代(Renaissance)之末起到那和法蘭西革命突發同起的浪漫運動(Romantic Movement)開始時爲止，中間這個時代，約摸是占了十八世紀一個全世紀的，便是所謂古典主義統治的時代。(The Period of the Clas

sical Rule) 不過尙有一句話要聲明的，就是所謂'文藝復興時代之末'和'浪漫運動開始' 兩句話，並不是有嚴格區別的意思，若要嚴格區別起來，當他所謂'末，'竟是文藝復興的勢力完全沒有的時侯，或是當他所謂'開始，'便是浪漫運動眞正萌芽的時代，這個可就錯了。還有一層我們應得明白的，就是在歐洲各國，古典主義的發生時代和全盛時代，很有些前後差次。如用比方說，則古典主義在歐洲流行的歷程，很像海中的浪；或竟具體一點說，像八月中浙江錢塘的潮，這個古典主義的潮頭是發起於南歐的意大利，就是和歐洲文化古邦希臘半島隔一道海的意大利半島上；發起了之後，便向北行，到法國；由法乃大盛起來，分作兩股，一股是撲到英倫三島，一股是灌到北歐，便是日耳曼。到日耳曼的一股，就比匱地四散，浸田灌澤，欲算是最'兩相合宜'的了。到英倫三島的那一股却沒有這樣好運氣，他雖然衝决進了三島，却半途裏遇著一個

大砥柱，兩下一激，激起一個極大的浪花，到此古典主義的前進力便大減却，在英倫不能再向前進，便只好囘到長身發源的意大利地方去。

所以古典主義在英國不曾大出風頭；(英國古典主義的發始，可說是在密耳頓(Milton) 死的那一年，(1674) 至其終止在勃拉克 (Blake) 本士 (Burns) 的著作刊行的時候。) 意大利呢，雖是他生身之鄉，他却沒有做什麼事業。他約事業都在法國。法國眞是古典主義的重鎮呢！

古典主義的潮流大概旣如上述了，再進一步，我們便要問問，古典主義'爲什麼'能興起來? 他和當時的社會背景有什麼關係？他的淵源在那裏？這三句問話，我們可以用一句話囘答，便是 "Renaissance"了。"Renaissance" 卽是古典主義的淵源，他的背景卽是古典主義的背景；知道 "Renaissance" 爲什麼興起來，便也知道爲什麼有了古典主義。"Renaissance" 雖然不就是古典主義，却確是

古典主義之母。也可以說古典主義將"Renaissance"的精神更加發揮，而"Renaissance"爲古典主義淸道。"Renaissance"時代對於古希臘羅馬的文藝熱心的研究，便成了古典主義時代熱心的崇拜。當時法蘭西的哲人師古希臘羅馬的文藝，而自創他們的文藝，原自不錯；這便稱爲本元的古典主義文學，不是我所敢非難的。不過到了後來，約當十八世紀末的時候，盛行那些假的冒牌的古典主義文學，這就完全失却他的"Character"不成個東西，浪漫派便能取而代之了。

我們先講"Classical"這個字的意義是什麽？我們譯華義，普通大家都稱爲'古典'，所以我現在也勉强沿用，其實'古典'兩字很不能代表"Classical"這字一部的意義，更不必想他能兼包了。又有人譯做'擬古，'這'擬古'兩個字更不妥，非但不能包含或顯明一部分的眞義，反把眞義弄晦了。我曾譯爲'好古''崇古'，現在想來，也是不妥。不如仍用舊

名，來得普通些。照這個字的原義看來，有'最好的一種'的意義。用到文學上，就是'典雅完美'的意思；他們認古希臘羅馬的文學算得最完全最勻稱最善最美的了，做文學應當拿這稱文學做標準，拿完全勻稱美善做極端的理想，處處表現出來。

所以 Classic 云者，是指希臘或拉丁著作家的一件作品，這件作品，在他的同類中可作爲師資的標準品，可以使後來作家奉爲'義法'。而這種"Classic"又大概是含有廣大健全的人生觀，爲理性所勻制的精緒，和完全的藝術手段。"Classical"又很著重'形式；'(Formulas) 這也是從文藝復興時代帶來的。這種趨重形式的傾向，倒是古典主義的一個大尾巴；後來流而爲假古典主義，至爲文學界所詬病，都是這形式弄壞的。

試把法國最著名的幾個古典文學家舉出來做個例，應該明白所謂古典主義者是怎樣一個面目。

前面已經講過：法國是古典主義的重鎮；而法國古典主義文學家中，又當首推 Racine 和 Boileau。這兩位在古典文學中是不朽的了，他們的文學，格調嫻雅，章法謹嚴，詞句華贍，而且又多含諷刺的意思，正合得上中國所謂'怨悱而不亂，'是'中正'之音。我們要曉得諷刺也是古典文學的一品，古典文學大家，在英如 Dryden在意如 Pope，無不工於諷刺文的。此外上文所舉的 Boileau，雖然以諷刺文起名，但後來所作，已成極整嚴的理性文學。他最有名的著作，是摹仿 Horace 的 "Ars Poetica" 的，說的是：

> "Whate'er you write of pleasant or sublime,
> Always let sense accompany your rime.
> Falsely they seem each other to oppose,—
> Rime must be made with reason's

laws to close;

And when to conquer her you bend your force,

The mind will triumph in the noble course;

To reason's Yoke she quickly will incline,

Which far from hurting, renders her divine;

Mglected But if neglected, will as easily stray,

And master reason, which she should obey。

Love reason then, and let Master whate'er you write

Borrow from her its beauty, force and light,"

自從Boilean特提出"Reasou"'理'字，以爲'美''力''光'都可從'理'發揮出來，他又終身守這條信條，於是此後的古典文學，更側重於'理；"Reasonab'e"'合於理'遂成各古典文學義法中的重要條件。自然，'理'字是文學的重要條件；不過所謂'理，'也應得有一個說明。卽如浪漫派文學，未嘗不注重'理，'却是他們的'理，'和古典派文學的'理'不同。浪漫派所謂'理，'是'反於自然，'盧騷做了一本愛彌兒，(Emili)全講的自然兩個字。浪漫的'理'又是'個人的，'盧騷做了一部懺悔錄(Confession)全講的個人主義。而如古典主義所謂'理，'便根本地和浪漫派所謂'理'相反；他是以'反自然的''強制的''方正中庸'爲合於理。換一句話，古典派對於文學不重情意而偏重理，而這個理字，又是專一崇奉古希臘羅馬文家的作品，并沒有什麽旁的意義。

所以總括起來說：古典主義是偏重於'理'的；是求文體的勻稱(Proportion) 諧和 (Harmony)

完具(Completiness)全備(Perfection)，簡言之，是欲'一成的無可增損的美。'(Beauty finished and adsolute)——這便也是古典主義的定義。元來的古典文學能毅辦到這步文境，就藝術上說，自有他的價值。合於德謨克拉西與否，姑不必說，他本身的價值是有的；然而一到後世人摹仿這種古典文學(不是摹仿希臘羅馬的古文學了！)而作古典文學，那就通體'惡化，'不成個東西。古典文學的'莊，'原是一種藝術的美，摹仿的古文學便變成'弱'了。古典文學的'雅''遠''淡'是好的，摹仿而成'晦''迂''拙'便不成東西了。舉個中國的例來說：韓柳歐蘇的文，李杜蘇黃的詩，他們算得是古典文學；原也有他們的價值，因為他們是先有了一個理想的目的，然後自己創造；後來人只學他們的詩文，專一摹仿，可就糟了。我們現在欲反對的，是這種冒牌的古典文學，而不是原始的古典文學。拿西洋來講，十八世紀初，是真古典文學興盛時，(可說

是十七世紀後一二年中已然）十八世紀中到末全是假的冒牌的古典文學與盛時，而浪漫派也就起來反對了。

（乙） 浪漫主義

上面說過，從文藝復興時代研究希臘拉丁文的原因，生出文學上的古典主義了；如今我們講起浪漫文學的來歷，也欲歸根到文藝復興時代去。因爲浪漫文學的骨子，浪漫思想，便是文藝復興時代的產物；在十八世紀初暫時隱晦不見，讓古典主義去出了一番風頭，後來古典文學弄得太不像樣，於是浪漫思想復活起來，成了文學上的浪漫主義了。

講到浪漫文學出發的地方，也就在法國。鼎鼎大名的哲學家盧騷 (Rousseau) 便是浪漫文學的第一人。他鑒於古典主義偏重理性的弊端，反過來注重想像。(Imagination) 又鑒於古典主義受拘於古人思想太利害了，徒然做古人的奴隸，自己却縛手縛脚，毫不能發表一些意見，所以他反過來提倡

創造，提倡個性。於是法國始為古典文學的重鎮的，現在又成為浪漫文學發祥的福地。這一般浪漫潮流，從法國出發，到英國去的，便產出了擺倫(Byron)莎士比亞 (Shakespeare) 迪更斯 (C.Dickens)伍德伍斯 (Wordworth) 司各德(Scout) 等人來；到德國的，產出了一個哥德(Goethe)；到意大利的，產生一個丹脫 (Dante)；而在法國本國呢，其勢更甚，有囂俄(V.Hugo)大小仲馬 (Dumas.p.&f.)鮑爾札克 (Bolzac) 這許多人。將他們的文學和古典文學去比較，顯然不同的地方，約有下列幾點：——

(一)古典文學認美是一成不變的，是絕對的；浪漫文學反之，認美是由於人類創造添積而成的，是相對的。

(二)古典文學認古人所做的便是絕好的；浪漫派反之，他是求創造，不奴於古人的。

(三)古典文學認已成的便是美之極則；浪漫

文學認美之極則，在想像，人人可以想像一個美之極則出來。

(四)古典文學是靜的，浪漫文學是動的；古典文學使人感幽恬之趣，浪漫文學使人得興奮之樂。

(五)古典文學的作者，自己有欲望，有嗜好，或許是極強的嗜好，但做出來的文學，偏偏欲斷絕嗜欲，所以古典文學叫人禁止嗜好的；浪漫文學便是放縱嗜慾的。

(六)古典文學於文體格局一面。務求首尾完具，於描寫，務求篇幅勻稱；浪漫文學於文體一面，則不畏有首無尾，或是有尾無首，於描寫，也不務求勻稱，而求動人。

(七)古典文學的人生觀是淡泊，是不立異，是不求猛進；浪漫文學的人生觀便是好功，是欲創造，是重奮鬬。

上面說的七種異點，也就是浪漫文學的特點；

假使簡括一點講，有兩個字可以包括浪漫文學的精神的，便是'自由。'法蘭西革命所要求的只是自由二個字；現在文學史上的法蘭西革命——浪漫運動——所要求的，也只是這兩個字——自由！

浪漫文學也和古典文學一樣，與當時的思想——哲學——大有關係。當時唯心哲學的威權直使元本的浪漫文學略變了些色，而成爲十九世紀中後期的浪漫文學；這後期的浪漫文學便和十八世紀末的假古典文學一樣，是我們所不滿意的。原來浪漫（Romantic）這個名字，一方雖帶有主觀的色彩，一方却是極力推尊思想自由，個人主義，和返於自然這幾條信條。這種思想在盧騷的文學中，明明白白地顯露着。豈知到後來唯心論在哲學上的勢力一盛，文學受他的影響不少，把主觀的描寫擡到過分高了，大家都儘著一個腦袋內所能的去空想妄索；只管向壁虛造，沒根沒柢地去發揮他們主觀的眞善美，而實在又想不出什麼了不得

的空想，說來說去，仍不過落在前人的窠臼罷了。這便是浪漫文學末流的大漏洞。再加之工業革命以來，社會的經濟組織起了一個大變動，人類生活完全改了樣子，自然的人多半化做機械的人了。大城市裏，從前是莊嚴富皇的地方，俊秀風雅的結晶，曾爲浪漫文學所歌詠的，於今却大改了相，每處總有許多囚形鵠面的勞働者，點汚神聖的面目；再如鄉村呢，從前是自然美麗的地方，現在到處是工廠，把田莊的生活也變壞了。這些都顯出'人生'和'文學'不能相合，'文學'所描寫的是現在的'人生。''文學'上的人如是俠義勇仁，而'人生'中實有的人，都不是這樣的；猶之空向貧女前誇說珠翠錦繡，貧女只能聽聽罷了，決沒有得到的一天的。浪漫文學的思想和當時現實人生的衝突，便是如此。

這尙是外部的衝突，再看內部的如何。自從工業革命以來，科學長足的進步，眞是一日千里；誰

學萬能的思想深中人心，幾乎處處地方都要用科學方法來配合上去，太不合科學方法的浪漫文學自然也欲受智識階級的鄙視；這是浪漫文學內的病根。兩個合起來，便成爲推倒浪漫文學的原動力而生出寫實文學來了。

且慢講寫實文學的來源如何，興起如何，我尙欲說一說浪漫文學和政治思想的關係。

我們要曉得浪漫文學雖然是和法國革命同時產生的；而實則算不了徹底的革命文學，正如那時代的革命稱不得政治上的眞正革命。所謂民衆，那時代的政治家固然不曾想到，文學家更不能理會。英雄崇拜的思想在那時是狂熱到極點：法國人流了血奪來的共和，可以歡迎英謂拿破崙來做皇帝；拿破崙敗後王朝復興，又因王室太不濟事，他又歡迎一個假英雄拿破崙三世來過一回癮。得勢的英雄呢，又往往要借文學之士來捧場，粉飾太平。當時的文人都是受貴族階級的畜養，做的東西也只

有貴族階級去看看，所以描寫的材料無非是貴族階級的材料，主觀的浪漫文學，本是可以替人類發揮至高理想的，現在却變成專替貴族階級吹牛解悶的東西，所以末流的浪漫文學是和貴族政治一個鼻孔出氣的，是依賴着貴族政治而生活的，一旦貴族政治破產，浪漫文學也就不穩起來。然而十九世紀後半社會上經濟組織的劇變，正是促成貴族政治的破產，而無可逃避的呢，十九世紀後半，西歐的社會生活既已是腐敗不堪了，而粉飾虛夸的習尙，却還是囂張到極點；這種習尙，却好被浪漫文學來代表得完全無缺。所以當時的思想家大都首先從文學着手攻擊。從前浪漫主義發祥地的法國，於今又興起一個寫實派來，代浪漫派執文學界的牛耳了。

（丙） 寫實主義

科學昌明時代的十九世紀後半，人人有個科學萬能的觀念；所謂科學方法(ScientificMethed)

一直應用到哲學方面，不但哲學，社會改造的企圖，本是多少帶幾分空想性質的，也鬧起'科學的'不'科學的'來。文學當這潮流，焉能不望風而靡呢？這是寫實主義興起的一個大原因。是從藝術的立脚點根本地反對浪漫文學的。

十九世紀末又是勞働運動萌發的時代。德謨克拉西威權很盛的時候；社會上不安的現象，慘痛暴露，誰也不能裝作不見，理想的文學和實現的人生怎樣的不調和，誰也不能不感着，德謨克拉西思想的眞理，誰也不能不承認。以表現人生爲本身目的的文學，遂無論如何，逃不過這一下打擊。這是從思想的立脚點，寫實主義根本地反對浪漫文學的。

由這兩點看來，寫實派對於浪漫的反抗，是全體的反抗。寫實派非難浪漫派的藝術不對，不是說浪漫派的著作沒有藝術價值，是說浪漫派的藝術不是'合理'的藝術；'合理'的藝術，在寫實派說來，

便是客觀——觀察——的藝術。所以我們若承認寫實派的話是千眞萬確，天經地義的眞理，那便對於任何的浪漫文學都要非難，不問他的著作有多少藝術價值！因爲忠於主義的人固應如此的！否則，我們若用旁觀的態度，以藝術的藝術底見解批評寫實浪漫兩派，便見兩者各有好歹；並不是浪漫派的著作沒有壞的，也不是寫實派的著作全是好的。這是我們欲明白的一句話。

其次呢，寫實派從思想一面攻擊浪漫派的話，實是浪漫派老大的毛病，保護不來的。人羣進化的大路到底是無政府主義呢，是社會主義呢，原也難說。不過有一句話可以斷定，就是德謨克拉西的思想確是一盞明燈。舉凡文學，美術，都欲德謨克拉西化；不能再爲一階級少數人的私有物，娛樂品。浪漫文學大體都不是替平民說話的，自然受人訾議，有些站不住。這是於思想一面，浪漫文學擋不住寫實文學的猛衝。

但是最初寫實主義的興起，還是從藝術上革命，攻擊浪漫文學。他們的元勳，幾乎都在法國生產。法國的文學，每每能夠影響世界的文學，這眞是法人可以自豪的。

寫實主義的重鎭推曹拉(E，Zola)莫泊三(Guyde Maupassant)這是人人知道的，但是他們還有一個前驅，這便是福祿勃爾（G.Floubert）了。福祿勃爾是個第一流的思想家，又是個文學家；他倡道的虛無主義(Nihilism)早就驚動十九世紀的思想界。他代表的著作有鮑芙萊夫人（Madame Bovary)，莫泊三便是他的學生。寫實主義在福祿勃爾不過是一個趨向，到曹拉手裏，才確立起來，到莫泊三手裏，纔光大而至於大成。同時便也受到自然派(Naturalism)的名號，以與易卜生(A.Ibsen)勃爾生(Borgson)斯德林褒(Stringberg)白利歐(E.Brieux)加爾胡德(J.Galswordy)等人的問題的寫實文學相別。曹拉發表他的科學文學之

後不多年，莫泊三謝世，寫實文學在法國很有些衰落的樣子，雖然有都德(Daudet)等人，然而光采遠不及莫泊三了。可是從法國出去的寫實主義到北歐腦威的，使勃爾生的著作頓變一個面目，到德國的，影響著色特爾(Sudermann)，到英國的，有加爾斯胡德接貨色，到南歐的有西班牙的衣九加萊(Echgary)和伊本訥(Ibenez)都是曾受寫實主義的波浪而在文學中帶著色采的。而最特色，實能祇寫實主義之宗的，還是在俄國的幾個文學家。

俄國文學家開啓新文學底歷史的，欲推樸金(Puskin)和古格爾(Gogol)兩個人；然而在十九世紀末年眞能算世界的文學家的，便是托爾斯泰(L.Tolstoy)陀斯妥夫斯奇(Dostoifsky)都介涅夫(Turgnerv)這三個人。接下去的便是乞呵甫(A. Checof)高爾該(M.Gorky)。這五位文學家，都是寫實主義的著作者。俄國文學都是靠這五位文家來發揮張大的。在這時期，要算寫實主義暑

盛於俄國的時代。以年代紀，大概從十九世紀末二十年到現在。不過這五位文家中，像陀思妥夫斯奇的文學，都是描寫病的心理的，在寫實派中，算得是心理的寫實派。都介涅夫是過人的藝術家，他雖然曾在法國多時，受有寫實主義的影響，然而他畢竟是個詩才，做起寫實的文學來，沒有完全傾向於'惡的美化，'所以他的文學，人家出名喚他爲詩意的寫實文學。(Poetic Realism) 至於托爾斯泰便更奇了。托氏的文學，描寫下等社會的生活，那麼樣的親切活現，莫泊三有其細覈，而無其動人；(Humour) 然而托氏的寫實文學中，常常有個中心思想環繞，這便是人道主義——無抵抗主義。(在托氏看來，人道主義即是無抵抗主義）他書中的英雄和女英雄，都是無抵抗主義者。他書中的環境是現實的環境，他書中的陪襯人物也都是現實的人；獨有書中的主人翁便不是現實的，而是理想的，是托爾斯泰主觀的英雄。這種寫實主義不

是已國出產本來的寫實主義底面目了；所重者，實已不在客觀的描寫，而在以主觀的理想的人物，放在客觀的描寫的環境內，而標示作者的一種主義！講到純粹的寫實文學，是不許攙入作者的主張的；也不是一種"Study"像安得列夫(L. Andreyev)一樣。所以托爾斯泰的寫實文學，在寫實派又是一個面目，可稱之爲'主義的寫實主義。'

純粹的寫實主義和嫡派的自然主義在俄國文學中顯見的，便是高爾該和乞阿甫兩個人。高爾該的文學，革命性極強極烈，又極動人，自托爾斯泰以來，能嬴得俄國青年一致的歡迎的，自然莫過於高爾該了。至於乞阿甫呢，他是自然派（指莫泊三等之純粹科學的文學）在俄的孤種；俄國人融化別國文明的胃力，非常之強，無論什麼哲學上的名論，文學上的主義，到了俄國，便受俄國人熱心的研究，但又往往能參加自己的創造，變成俄國貨。寫實主義在俄國文學上的變化，已經可以概見了。

獨有自然主義到俄國，不大改變本來的面目。乞阿甫稱托爾斯泰等大文豪之後，還能敎得著俄國大多數人的歡迎，他的文學價值，可也不小，然而自然主義的文學在世界的位置，此次竟是末日了。繼高爾該之後的，有一個安得列夫，我們也只可把他歸進寫實派，（安得列夫的文學思想，本誌已經詳細介紹過了。）但是安氏著作中的消極思想，頹喪氣味，簡直不是普通寫實主義所有的。所以也可另稱一個名目，悲觀的寫實派。繼安得列夫之後的有個阿撒勃喜夫（N. Artsybashev.）的唯我主義的文學。阿氏和托爾斯泰一樣，也是主義的寫實派，不過托氏所奉的是無抵抗主義，而阿氏所奉的却是唯我主義（Egoism）罷了。俄國的寫實派文學，自托氏起到阿氏止，變化大概是如此。我們看了俄國一國，已能明白寫實主義歷史，雖然不過三四十年，然而變化之多，却比三四百年還要多。

寫實主義在戲曲上大發光輝的，不用說，是易

卜生始闢草萊了。自易卜生注意於社會問題，做了社會棟樑（Pillar of Society）國民公敵（The Enemy of People)娜拉(Doll's House）等劇，戲曲界中遂新生了一種所謂'問題戲。'問題戲是但批評，不下斷語；他把一個問題完全剖解開給人看，但是自己不下一句斷語說該是怎樣補救診治。這種劇本，自從易卜生了端，大大時行起來。說說他的影響，則差不多歐美此後的劇本，都因此改變顏色，和從前的大不相同。所以易卜生在戲曲史中的地位，無論是就藝術上說，抑是就思想上講，總是不朽的了。繼易卜生而起，做問題劇極有名的，在法國有白利歐(Brieux)極有名，在英國有加爾斯胡綏(Galswothy)，在德有哈德門（G.Hauptmann)(哈氏之初作；)和易卜生同時同國的，有勃爾生。(Bjornson)，這許多文學家於藝術方面幾乎是完全接收易卜生的衣鉢了，就中還有幾位偶然也用用從前的舊藝術，用戲中人物的行動表示達到

極點(Climax),然而大半都是不重這一點,而注重在對話,即如用到舊藝術的,也大都是任戲情之自然,而不拘拘了。大凡問題劇所鼓吹的,總是新思想,他們的藝術觀,是爲人生而有藝術,不是爲藝術而有藝術。

寫實主義風靡到南歐的時候,適值南歐各國文學衰敝的時代,經寫實主義的潮流一冲,於是發生了好幾個有名文學家;如意大利的鄧南齊(D.Annagiu) Joaqrun Dicenta, Ednard ɔ Zamacois 兄弟西班牙的伊本訥 (Ibenez) 都是曾受寫實主義一度的薰染而作過寫實小說的。希臘一面,也有新希臘的女文人如 Madame Kallirrhoc Parren, Mrs Kenneth Brown 等。不過我們欲明白:南歐是山明水秀的地方,又是歷代名勝故都叢聚,他的民風,活潑而風流,富於想像,是出產神秘詩人浪漫文人的所在,却不是寫實主義適宜的生長地,所以寫實主義雖仍一度光顧,然而終不能怎

樣發達。

此外受了寫實主義的影響，起而爲世界的文學開一生面的，要算是波蘭的文學。波蘭在十九世紀末，壓於強俄，其人民困苦流離到極點了，這種時代，自然是文學家發生的時代，於是便有一個鼎鼎大名的顯克微支(H. Sienkiewicz)起來，顯克微支的小說寫波蘭鄉鎮之腐敗，愚民的愚而可憐，讀之令人下淚；實兼寫實與理想而溶化之。顯氏而外，若Stafán Zeromski，Adam Szymanski等人，都是波蘭的後起文人，在十九世紀末年，波蘭在文學界的地位可謂不冷落了。

我們以上講寫實主義興起以來的各派，總算是有個大眉目了，我們可知寫實主義和浪漫主義的不同所在，約如下列的幾點：——

(一)浪漫是注重想像，寫實是注重觀察；浪漫是主觀的文學，寫實是客觀的文學。

(二)浪漫承認有相對的美，他不以古人的美

是極點，而以爲美是相對，待人創造；寫實主義却不承認有美的實在，他以美只是空想罷了，現實人生中所有的，只是醜惡罷了。

（三）浪漫文學專描寫上等社會的生活，寫實文學專描寫下等社會的生活。

（四）浪漫文學大都重藝術，寫實文學重人生。

大體的不同，只是這四層，在（一）（二）兩層裏，寫實與浪漫各走一偏，原也不能分個究竟誰強誰弱；獨至於（三）（四）兩層，那麼浪漫文學輸給寫實文學了。這一層我在後面細論。如今且看寫實主義文學的弊病在那裏。

寫實文學的毛病（一）是在太重客觀的描寫，（二）是在太重批評不加主觀的見解。講到藝術方面呢，本來不能專重客觀，也不能專重主觀。專重主觀，其弊在不切實；專重客觀，其弊在枯澀而乏輕靈活潑之致。講到批評呢，雖是寫實主義的好

處，同時也是寫實主義的缺點。他把社會上各種問題一件一件分析來看，盡量揭穿他的黑幕，這一番發聾振聵的手段，原是不可非薄；但是徒事批評而不出主觀的見解，便使讀者感着沉悶煩憂的痛苦，終至失望。舉個譬喻，今有人走路走錯了。你對他盡言，說出去路是錯，你說得很透徹很明白，走路的人是相信你了，但你却不把那一條是大路指給他，那麼他還是徬徨中道，出不得一毫主意，對於你說的話固然是承認了，但對於前途的希望也沒有了。寫實主義對於社會人心的大影響大概是如此。這是一個老大毛病。

寫實主義的文學，既有這兩個大弊了，就沒有外力來催促他，已是岌岌可危的了；加之那時哲學上的新理想主義長足的進步，文學顯然趕不上去，於是最近海外文壇，遂有一種新理想主義盛行起來了。這種新理想主義的文學，喚做新浪漫運動。(Neo-Romantic Movement)

（丁） 餘論

就以上所講的大概情形看來，古典主義浪漫主義寫實主義新浪漫主義這四種東西，是依着順序下來，造成文學進化的。無論古典主義有怎樣的缺點，他的本身是有價值的，他的流風，多少有幾點功效在文學進化史中。因爲文學這一樁東西，雖不是一件純粹藝術品，却多少要含幾分藝術的價值；古典文學鍊字鍊句的手段，實有功於文學，使文學中的藝術增加了不少，這是萬世之後，亦不能否認的。至於古典文學中的傑作，自身的價值，更不必說；所以仰慕古典文學，不是守舊，不是頑固，硬說古典文學都是好的，或說古典文學是文學之極軌，這才是守舊是頑固呢！然而古典文學最大的毛病——受浪漫文學反抗的原因———不是在藝術一面，而在思想。因爲束縛個人自由思想是古典文學的特色，而個人自由思想實是人羣進化之原素，所以人羣不進化也罷，人羣若進化，則古典文學自

然欲立不住脚。

反抗古典文學而起的浪漫文學，便是極力提倡思想自由，極力發揮作者的創造者才能的文學。這兩點——思想自由，創造自由——是浪漫文學的特色，也是歷萬世而不壞的。浪漫文學中間的傑作如哥德的浮士德等書，可說是前無古人後無來者，這是浪漫文學本身的價值有不可輕視的地方。不過末流的浪漫文學缺點很多，加之科學萬能思想的潮流又磅礴而來，所以文學界暫時的壓在客觀文學之下，而把浪漫文學主觀的分子擯棄。豈知這原僅是一時的現象，不是恆久的，文學經過科學的洗禮，俾自由發展不至於太落空際，這原也是文學進化中必經的一條路，沒有什麽了不得。浪漫思想之所以復活，也是本着進化的原理進行，不關循環的道理。黑格爾說：正反等於合；現在的新浪漫主義與舊浪漫主義和寫實主義的關係，正也是如此。一年以來，浪漫文學爲國人唾棄到地，寫實

文學爲國人高抬到天，這都不是能懂得文學進化的道理的人說的話。浪漫文學所本有的思想自由，勇於創造的精神，到萬世之後，尚是有價值，永爲文學進化之原素，這一句話是我可斷言的；寫實文學中所包有的批評精神和平民化的精神，我也敢決言永爲文學中添出新氣象的。所以恭維寫實文學到極點的話，寫實文學實在不敢當；而輕蔑浪漫文學到極點的話，浪漫文學實也大委屈。

最後還有幾句話，就是新浪漫主義不盡能包括現在以及將來的趨勢；現在很有許多人主張純藝術觀的文學。這派的意思，以爲文學是一件藝術品，藝術的目的便是美感，所以文學的目的只在美，而不在含有新理想。大概英美的文學家如哈地(Hardy)麥托溫(Make Twin)等人都是如此的。本來所謂'藝術的藝術'和'人生的藝術'這兩句話久已爲爭論之點，將來趨勢如何，目下正難看到。不過以我個人意見而論，純粹藝術品固不能全無美

感，自然欲奉藝術的藝術爲正宗；而如文學，則本質既非是純粹藝術品，當然不便棄却人生的一方面。況且文學是描寫人生，尤不能無理想做個骨子了。（學生雜誌第七卷第九號）

易卜生主義

胡適

(一)

易卜生最後所作的我們死人再生時 (When We Dead Awaken) 一本戲裏面有一段話，很可表出易卜生所作文學的根本方法。這本戲的主人翁是一個美術家，費了全副精神，雕成一副像，名爲'復生日。'這位美術家自己說他這副雕像的歷史道：

我那時年紀還輕，不懂得世事。我以為這'復活日'應該是一個極精緻，極美的少女像，不帶着一毫人世的經驗，平空地醒來，自然光明莊嚴，沒有什麼過惡可除。……但是我後來那幾年，懂得些世事了，纔知道這'復活日'不是這樣簡單的，原來是很複雜的，……我眼裏所見的人情世故，都到我理想中來，我不能不把這些現狀包括進去。我只好把這像的座子放大了，放寬了。

我在那座子上雕了一片曲折爆裂的地面。從那地的裂縫裏，鑽出來無數模糊不分明，人身獸面的男男女女。這都是我在世間親自見過的男男女女。（二幕）

這是'易卜生主義'的根本方法。那不帶一毫人世罪惡的少女像，是指那盲目的理想派文學。那無數模糊不分明，人身獸面的男男女女，是指寫實派的文學。易卜生早年和晚年的著作雖不能全說是

寫實主義，但我們看他極盛時期的著作，儘可以說，易卜生的文學，易卜生的人生觀，只是一個寫實主義。一八八二年，他有一封信給一個朋友，信中說道：

> 我做書的目的，要使讀者人人心中都覺得他所讀的全是實事。（尺牘第一五九號）

人生的大病根在於不肯睜開眼睛來看世間的眞實現狀。明明是男盜女娼的社會，我們偏說是聖賢禮義之邦；明明是贓官汚吏的政治，我們偏要歌功頌德；明明是不可救藥的大病，我們偏說一點病都沒有！却不知道：若要病好，須先認有病；若要政治好，須先認現今的政治實在不好；若要改良社會，須先知道現今的社會實在是男盜女娼的社會！易卜生的長處，只在他肯說老實話，只在他能把社會種種腐敗齷齪的實在情形寫出來叫大家仔細看。他並不是愛說社會壞處，他只是不得不　。一八八〇年，他對一個朋友說：

我無論作什麼詩，編什麼戲，我的目的只要我自己精神上的舒服清淨。因爲我們對於社會的罪惡，都脫不了干係的。（尺牘第一四八號）

因爲我們對於社會的罪惡都脫不了干係，故不得不說老實話。

（二）

我們且看易卜生對近世的社會，說的是一些什麼樣的老實話。第一，先說家庭。

易卜生所寫的家庭，是極不堪的。家庭裏面，有四種大惡德：一是自私自利；二是倚賴性，奴隸性；三是假道德，裝腔做戲；四是懦怯沒有胆子。做丈夫的便是自私自利的代表。他要快樂，要安逸，還要體面，所以要娶一個妻子。正如娜拉戲中的郝爾茂，他覺得同他妻子有愛情是很好玩的。他叫他妻子做'小寶貝，''小鳥兒，''小松鼠兒，''我的最親愛的，'等等肉麻名字。他給他妻子一點錢去買糖

吃，買粉搽，買好衣服穿。他要他妻子穿得好看，打扮的標緻。做妻子的完全是一個奴隸。他丈夫喜歡什麼，他也該喜歡什麼；他自己是不許有什麼選擇的。他的責任在於使丈夫歡喜。他自己不用有思想；他丈夫會替他思想。他自己不過是他丈夫的玩意兒，很像叫化子的猴子專替他變把戲引人開心的。（所以娜拉又名玩物之家）丈夫要妻子守節，妻子却不能要丈夫守節，正如羣鬼(Ghosts)戲裏的阿爾文夫人受不過丈夫的氣，跑到一個朋友家去；那位朋友是個牧師，很教訓了他一頓，說他不守婦道。但是阿爾文夫人的丈夫專在外面偷婦人，甚至淫亂他妻子的婢女；人家都毫不介意，那位牧師朋友也覺得這是男人常有的事，不足爲奇！妻子對丈夫，什麼都可以犧牲，丈夫對妻子，是不犯着犧牲什麼的。娜拉戲內的娜拉因爲要救他丈夫的生命，所以冒他父親的名字，簽了借據去借錢。後來事體鬧穿了，他丈夫不但不肯替娜拉分擔冒名

的干係，還要痛駡他帶累他自己的名譽。後來和平了結了，沒有危險了，他丈夫又裝出大度的樣子，說不追究他的錯處了。他得意揚揚的說道："一個男人赦他妻子的過犯是很暢快的事！"（娜拉三幕）

這種極不堪的情形，何以居然忍耐得住呢？第一，因爲人都要顧面子不得不裝腔做戲，做假道德遮着面孔。第二，因爲大多數的人都是沒胆子的懦夫。因爲要顧面子，故不肯鬧翻；因爲沒有胆子，故不敢鬧翻。那娜拉戲裏的娜拉忽然看破家庭是一座做猴子戲的戲台，他自己是台上的猴子。他有胆子，又不肯再裝假面子，所以告別了掌班的，跳下了戲台，去幹他自己的生活。那羣鬼戲裏的阿爾文夫人沒有娜拉的胆子，又要顧面子，所以被他的牧師朋友一勸，就勸回頭了，還是回家去盡他的'天職，'守他的'婦道。'他丈夫仍舊做那種淫蕩的行爲。阿爾文夫人只好犧牲自己的人格，盡力把

他鎭䕷在家。後來生下一個兒子，他母親恐怕他在家學了他父親的榜樣，所以到了七歲便把他送到巴黎去。他一面要哄他丈夫在家，一面要在外邊替他丈夫修名譽，一面要騙他兒子說他父親是怎樣一個正人君子。這種情形，過了十九個足年，他丈夫才死。死後，他妻子還要替他裝面子，花了許多錢，造了一所孤兒院，作他亡夫的遺愛。孤兒院造成了，他把兒子喚回來參預孤兒院落成的慶典。誰知他兒子從胎裏就得了他父親的花柳病的遺毒，變成一種腦腐症，到家沒幾天，那孤兒院也被火燒了，他兒子的遺傳病發作，腦子壞了，就成了瘋人了。這是沒有胆子，又要顧面子的結局。這就是腐敗家庭的下場！

（三）

其次，且看易卜生的社會的三種大勢力。那三種大勢力：一是法律，二是宗教，三是道德。

第一，法律　法律的效能在於除暴去惡，禁民

為非。但是法律有好處也有壞處。好處在於法律是無有偏私的；犯了什麽法就該得什麽罪。壞處也在於此。法律是死板板的條文，不通人情世故；不知道一樣的罪名却有幾等幾樣的居心，有幾幾等樣的境遇情形；同犯一罪的人却有幾等幾樣的智識程度。法律只說某法的某某篇某某章某某節，該得某某罪，全不管犯罪的人的知識不同，境遇不同，居心不同。娜拉戲裏有兩件冒簽字的事：一件是一個律師做的，一件是一個不懂法律的婦人做的。那律師犯這罪全由於自私自利，那婦人犯這罪全因為他要救他丈夫的性命。但是法律全不問這些區別。請看這兩個'罪人'討論這個問題：

（律師） 郝夫人，你好像不知道你犯了什麽罪，我老實對你說，我犯的那椿使我一生聲名掃地的事，和你所做的事恰恰相同，一毫也不多，一毫也不少。

（娜拉） 你！難道你居然也敢冒險去救

你妻子的命嗎?

(律師)　法律不管人的居心如何。

(娜拉)　如此說來,這種法律是笨極了。

(律師)　不問他笨不笨;你總要受他的裁判。

(娜拉)　我不相信。難道法律不許做女兒的想個法子免得他臨死的父親煩惱嗎?難道法律不許做妻子的救他丈夫的命嗎?我不大懂得法律,但是我想總該有這種法律承認這些事的。你是一個律師,你難道不知道有這樣的法律嗎?柯先生,你眞是一個不中用的律師了。(娜拉一幕)

最可憐的是世上沒有這種入情入理的法律!

第二,宗教　易卜生眼裏的宗教久已失了那種可以感化人的能力;久已變成毫無生氣的儀節信條,只配口頭念得爛熟,却不配使人奮發鼓舞了。娜拉戲裏說:

（郝爾茂） 你難道沒有宗教呢？

（娜拉） 我不很懂得究竟宗教是什麽東西。我只知道我進教是那位牧師告訴我的一些話。他對我說宗教是這個，是那個，是這樣，是那樣。（三幕）

如今人的宗教，都是如此，你問他信什麽教，他就把他的牧師或是他的先生告訴他的話背給你聽。他會背耶穌的祈禱文，他會念阿彌陀佛，他會背一部聖諭廣訓。這就是宗教了！

宗教的本意，是爲人而作的，正如耶穌說的"禮拜是爲人造的，不是人爲禮拜造的。"不料後世的宗教處處與人類天性相反，處處反乎人情。如羣鬼戲中的牧師，逼着阿爾文夫人回家去受那蕩子丈夫的待遇，去受那十九年極不堪的慘痛。那牧師說，宗教不許人求快樂；求快樂便是受了惡魔的魔力了。他說，宗教不許做妻子的批評他丈夫的行爲。他說，宗教教人無論如何總要守婦道，總須盡

責任。那牧師口口聲聲所說是'是'的,阿爾文夫人心中總覺得都是'不是'的。後來阿爾文夫人仔細去研究那牧師的宗教,忽然大悟。原來那些教條都是假的,都是'機器造的!'(羣鬼二幕)

但是這種機器造的宗教何以居然能這樣興旺呢?原來現在的宗教雖沒有精神上的價值,却極有物質上的用場。宗教是可以利用的,是可以使人發財得意的。那羣鬼戲裏的木匠,本是一個極下流的酒鬼,賣妻賣女都肯幹的。但是他見了那位道學的牧師,立刻就裝出宗教家的樣子,說宗教家的話,做宗教家的唱歌祈禱,把這位蠢牧師哄得滴溜溜的轉。(二幕)那羅斯馬莊(Rosmersholm)戲裏面的主人翁羅斯馬本是一個牧師,後來他的思想改變了,遂不信教了。他那時想加入本地的自由黨,不料黨中的領袖却不許羅斯馬宣告他脫離教會的事。爲什麼呢?因爲他們黨裏很少信教的人,故想借羅斯馬的名譽來號召那些信教的人家。可見宗

教的興旺，並不是因爲宗教眞有興旺的價値，不過是因爲宗教有可以利用的好處罷了。

第三，道德　法律宗教旣沒有裁制社會的本領，我們且看'道德'可有這種本事。據易卜生看來，社會上所謂'道德'不過是許多陳腐的舊習慣。合於社會習慣的，便是道德；不合於社會習慣的，便是不道德。正如我們中國的老輩人看見少年男女實行自由結婚，便說是'不道德'；爲什麼呢？因爲這事不合於'父母之命，媒妁之言'的社會習慣。但是這班老輩人自己討許多小老婆，却以爲是很平常的事，沒有什麼不道德。爲什麼呢？因爲習慣如此。又如中國人死了父母，發出訃書，人人都說'泣血稽顙，''苫塊昏迷。'其實他們何嘗泣血？又何嘗'寢苫枕塊'？這種自欺欺人的事，人人都以爲是'道德，'人人都不以爲羞恥。爲什麼呢？因爲社會的習慣如此，所以不道德的也覺得道德了。

這種不道德的道德，在社會上，造出一種詐僞

不自然的僞君子。面子上都是仁義道德，骨子裏都是男盜女娼。易卜生最恨這種人。他有一本戲，叫做社會的棟樑，(Pillars of Society) 戲中的主人名叫褒匿，是一個極壞的僞君子；他犯了一樁姦情，却讓他兄弟受這惡名，還要誣賴他兄弟偷了錢跑脫了。不但如此，他還雇了一只爛脫底的船送他兄弟出海，指望把他兄弟和一船的人都沈死在海底，可以滅口。

這樣一個大姦，面子上却做得十分道德，社會上都尊敬他，稱他做'全市第一個公民，''公民的模範，''社會的棟樑!'他謀害兄弟的那一天，本城的公民，聚了幾千人，排起隊來，打着旗，奏着軍樂，上他的門來表示社會的敬意，高聲喊道："褒匿萬歲！社會的棟樑褒匿萬歲!"

這就 道德!

（四）

其次，我們且看易卜生寫個人與社會的關係。

易卜生的戲劇中，有一條極顯而易見的學說，是說社會與個人的互相損害；社會最愛專制，往往用強力摧折個人的個性，壓制個人自由獨立的精神；等到個人的個性都消滅了，等到自由獨立的精神都完了，社會自身也沒有生氣了，也不會進步了。社會有許多陳腐的習慣，老朽的思想，極不堪的迷信，個人生在社會中，不能不受這些勢力的影響。有時有一兩個獨立的少年，不甘心受這種陳腐規矩的束縛，於是東衝西突想與社會作對。上文所說的褒匿，當少年時，也曾想和社會反抗。但是社會的權力很大，網羅很密；個人的能力有限，如何是社會的敵手？社會對個人道："你們順我者生，逆我者死；順我者有賞，逆我者有罰。"那些和社會反對的少年，一個一個的受家庭的責備，遭朋友的怨恨，受社會的侮辱驅逐。再看那些奉承社會意旨的人，一個個的都升官發財，安富尊榮了。當此境地，不是頂天立地的好漢，不能堅持到底。所以像褒匿那般

人，做了幾時的維新志士，不久也漸漸的受社會同化，仍舊回到舊社會去做'社會的棟樑'了。社會如同一個大火爐，什麼金銀銅鐵錫，進了爐子，都要鎔化。易卜生有本戲叫做雁，(The wild Duck)寫一個人捉到一隻雁，把他養在樓上半閣裏，每天給他一桶水，讓他在水裏打滾游戲。那雁本是一個海闊天空逍遙自得的飛鳥，如今在半閣裏關久了，也會生活，也會長得胖胖的，後來竟完全忘記了他從前那種海闊天空來去自由的樂處了！個人在社會裏，就同這雁在人家半閣上一般，起初未必滿意，久而久之，也就慣了，也漸漸的把黑暗世界當作安樂窩了。

社會對於都班服從社會命令，維持陳舊迷信，傳播腐敗思想的人一個一個都有重賞。有的發財了，有的升官了，有的享大名了。這些人有了錢，有了勢，有了名譽，就像老虎長了翅膀更可橫行無忌了，更可借着'公益'的名義去騙人錢財，害人生命，

做種種無法無天的行爲。易卜生的社會棟樑和博克曼(John Gabriel Borkman)兩本戲的主人翁都是這種人物。他們錢賺夠了，然後掏出幾個小錢來，開一個學堂，造一所孤兒院，立一個公共遊戲場，'捐二十磅金去買麵包給貧人吃。'(用社會的棟樑二幕中語)於是社會格外恭維他們，打着旗子，奏着軍樂，上他們家來，大喊'社會的棟樑萬歲!'

那些不懂事又不安本分的理想家，處處和社會的風俗習慣反對，是該受重罰的。執行這種重罰的機關，便是'輿論，'便是大多數的'公論。'世間有種最通行的迷信，叫做'服從多數的迷信。'人都以爲多數人的公論總是不錯的。易卜生絕對的不承認這種迷信。他說'多數黨總在錯的一邊，少數黨總在不錯的一邊。'(國民公敵五幕)一切維新革命，都是少數發起的，都是大多數人所極力反對的。大多數人總是守舊麻木不仁的；祗有極少數人，有時祗有一個人，不滿意於社會的現狀，要想

維新，要想革命。這種理想家是社會所最忌的。大多數人都罵他是'搗亂份子，'都恨他'擾亂治安，'都說他'大逆不道；'所以他們用大多數的專制威權去壓制那'搗亂'的理想志士，不許他開口，不許他行動自由，把他關在監牢裏，把他趕出境去把他殺了，把他釘在十字架上活活的釘死，把他綑在柴草上活活的燒死。過了幾十年幾百年，那少數人的主張漸漸的變成多數人的主張了，於是社會的多數人又把他們從前殺死釘死燒死的那些'搗亂分子'一個一個的重新推崇起來，替他們修墓，替他們作傳，替他們立廟，替他們鑄銅像。却不知道從前那種'新'思想，到了這時候，又早已成了'陳腐的'迷信！當他們替從前那些特立獨行的人修墓鑄銅像的時候，社會裏早已發生了幾個新派少數人，又要受他們殺死釘死燒死的刑罰了！所以說'多數黨總是錯的，少數黨總是不錯的。'

易卜生有一本戲叫做國民公敵，裏面寫的就

是這個道理。這本戲的主人翁斯鐸曼醫生從前發現本地的水可以造成幾處衞生浴池。本地的人聽了他的話，覺得有利可圖，便集了資本造了幾處衞生浴池。後來四方人聞了這浴池之名，紛紛來這裏避暑養病。來的人多了，本地的商業市面便漸漸發達興旺。斯鐸曼醫生便做了浴池的官醫。後來洗浴的人之中，忽然發生一種流行病症；經這位醫生仔細考察，知道這病症是從浴池的水裏來的，他便裝了一瓶水寄與大學的化學師請他化驗。化驗出來，纔知道浴池的水管安的太低了，上流的污穢，停積在浴池裏，發生一種傳染病的微生物，極有害於公衆衞生。斯鐸曼醫生得了這種科學證據，便做了一篇切切實實的報告書，請浴池的董事會把浴池的水管重行改造，以免妨礙衞生。不料改造浴池須要花費許多錢，又要把浴池閉歇一兩年；浴池一閉歇，本地的商務便要受許多損失。所以本地的人全體用死力反對斯鐸曼醫生的提議。他們寧可聽

那些來避暑養病的人受毒病死，却不情願受這種金錢的損失，所以他們用大多數的專制威權壓制這位說老實話的醫生，不許他開口。他做了報告，本地的報館都不肯登載。他要自己印刷，印刷局也不肯替他印。他要開會演說，全城人都不把空屋借他做會場。後來好容易找到了一所會場，開了一個公民會議，會場上的人不但不聽他的老實話，還把他趕下台去，由全體一致表決，宣告斯鐸曼醫生從此是國民的公敵。他逃出會場，把袴子都撕破了，還被衆人趕到他家，用石頭擲他，把窗戶都打碎了。到了明天，本地政府革了他的官醫；本地商民發了傳單不許人請他看病；他的房東請他趕快搬出屋去；他的女兒在學堂教書，也被校長辭退了。這就是'特立獨立'的好結果！這就是大多數懲罰少數'搗亂分子'的辣手段！

其次，我們且說易卜生的政治主義。易卜生的戲劇不大討論政治問題，所以我們須要用他的尺

牘（Letters, ed. by his son, Sigurd Ibsen, English Trans 1905)做參考的材料。

易卜生起初完全是一個主張無政府主義的人。當普法之戰(一八七〇至一八七一年)時，他的無政府主義最爲激烈。一八七一年，他有信與一個朋友道：

……個人絕無做國民的需要。不但如此，國家簡直是個人的大害。請看普魯士的國力，不是犧牲了個人的個性去買來的嗎？國民都成了酒館裏跑堂的了，自然個個是好兵了。再看猶太民族，豈不是最高貴的人類嗎？無論受了何種野蠻的待遇，那猶太民族還能保存本來的面目。這都因爲他們沒有國家的原故。國家總得毀去。這種毀去國家的革命，我也情願加入。毀去國家觀念，單靠個人的情願和精神上的團結做人類社會的基本。——若能做到這步田地，這可算得有價值的自由起點。這些國體的變遷，換來換去，都不過是弄把戲，——都不

過是全無道理的胡鬧。(尺牘第七九)

易卜生的純粹無政府主義，後來漸漸的改變了。他親自看見巴黎'市民政府'(Commune)的完全失敗，(一八七一)便把他主張無政府主義的熱心減了許多。(尺牘第八一)到了一八八四年，他寫信給他的朋友說，他在本國若有機會，定要把國中無權的人民聯合成一個大政黨，主張極力推廣選舉權，提高婦女的地位，改良國家教育，要使脫除一切中古陋習。(尺牘第一七八)這就不是無政府的口氣了。但是他自己到底不肯加入政黨。他以爲加入政黨是很下流的事。(尺牘第一五八)他最恨那班政客，他以爲'那班政客所力爭的，全是表面上的權利，全是胡鬧。最要緊的是人心的大革命。'(尺牘第七七)

易卜生從來不主張狹義的國家主義，從來不是狹義的愛國者。一八八八年，他寫信給一個朋友說道：

知識思想略爲發達的人，對於舊式的國家觀念，總不滿意，我們不能以爲有了我們所屬的政治團體便足夠了。據我看來，國家觀念不久就要消滅了，將來定有人種觀念起來代他。即以我個人而論，我已經過這種變化。我起初覺得我是那威國人，後來變成斯堪丁納維亞人，(那威與瑞典總名斯堪丁納維亞）我現在已成了條頓人了。(尺牘第二〇六）

這是一八八八年的話。我想易卜生晚年臨死的時候(一九〇六)，一定已進到世界主義的地步了。

（六）

我開篇便說過易卜生的人生觀只是一個寫實主義。易卜生把家庭社會的實在情形都寫了出來，叫人看了動心，叫人看了覺得我們的家庭社會原來是如此黑暗腐敗，叫人看了覺得家庭社會眞正不得不維新革命：——這就是‘易卜生主義。’表面

上看去。像是破壞的，其實完全是建設的。譬如醫生診了病，開了一個脈案，把病狀詳細寫出，這難道是消極的破壞的手續嗎？但是易卜生雖開了許多脈案，却不肯輕易開藥方。他知道人類社會是極複雜的組織，有種種絕不相同的境地，有種種絕不相同的情形。社會的病，種類紛繁，决不是什麽'包醫百病'的藥方所能治得好的。因此他只好開了脈案，說出病情，讓病人各人自己去尋醫病的藥方。

雖然如此，但是易卜生生平却也有一種完全積極的主張。他主張個人須要充分發達自己的天才性；須要充分發展自己的個性。他有一封信給他的朋友白蘭戴說道：

> 我所最期望於你的是一種眞益純粹的爲我主義。要使你有時覺得天下只有關於我的事最要緊，其餘的都算不得什麽。……你要想有益於社會，最好的法子莫如把你自己這塊材料鑄造成器。……有的時候我眞覺得全世

界都像海上撞沉了船，最要緊的還是救出自己。（尺牘第八四）

最可笑的是有些人明知世界'陸沈，'却要跟着'陸沈，'跟着墮落，不肯'救出自己！'却不知道社會是個人組成的，多救出一個人便是多備下一個再造新社會的分子。所以孟軻說："窮則獨善其身，"這便是易卜生所說'救出自己'的意思。這種'爲我主義'其實是最有價值的利人主義。所以易卜生說："你要想有益於社會，最妙的法子莫如把你自己這塊材料鑄造成器。"娜拉戲裏，寫娜拉拋了丈夫兒女飄然而去，也只爲要'救出自己。'那戲中說：

（郝爾茂）　……你就是這樣拋棄你的最神聖的責任嗎？

（娜拉）　你以爲我的最神聖的責任是什麼？

（郝）　還等我說嗎？可不是你對於你的丈夫和你的兒女的責任嗎？

（娜） 我還有別的責任同這些一樣的神聖。

（郝） 沒有的。你且說，那些責任是什麼？

（娜） 是我對於我自己的責任。

（郝） 最要緊的，你是一個妻子，又是一個母親。

（娜） 這種話我現在不相信了。我相信第一我是一個人正同你一樣。——無論如何，我務必努力做一個人。（三幕）

一八八二年，易卜生有信給朋友道：

這樣生活須使各人自己充分發展：——這是人類功業頂高的一層；這是我們大家都應該做的事。（尺牘第一六四）

社會最大的罪惡莫過於摧折個人的個性，不使他自由發展。那本雁戲所寫的只是一件摧殘個

人才性的慘劇。那戲寫一個少年時本極有高尚的志氣，後來被一個惡人害得破家蕩產，不能度日；那惡人又把他自己通姦有孕的下等女子配給他做妻子，從此家累日重一日，他的志氣便日低一日。到了後來，他墮落深了，竟變成了一個懶人懦夫，天天受那下賤婦人和兩個無賴的恭維，他洋洋得意的覺得這種生活很可以終身了。所以那本戲借一個雁做比喻：那雁在半閣上關得久了，他從前那種高飛遠舉的志氣全消滅了。居然把人家的半閣做他的極樂國了！

發展個人的個性，須要有兩個條件。第一，須使個人有自由意志。第二，須使個人擔干係，負責任。娜拉戲中寫郝爾茂的最大錯處只在他把娜拉當作'玩意兒'看待，既不許他有自由意志，又不許他擔負家庭的責任，所以娜拉竟沒有發展他自己個性的機會。所以娜拉一旦覺悟時，恨極他的丈夫；決意棄家遠去，也正爲這個原故。易卜生又有

一本戲，叫做海上夫人，(The Lady from the Sea)裏面寫一個女子哀梨妲少年時嫁給人家做後母，他丈夫和前妻的兩個女兒看他年紀輕，不讓他管家務，只叫他過安閒日子。哀梨妲在家覺得做這種不自由的妻子，不負責任的後母，是極沒趣的事。因此他天天想跟人到海外去過那時闊天空的生活。他丈夫越不許自由，他偏越想自由。後來他丈夫知道留他不住，只得只得許他自由出去。他丈夫說道：

(丈夫)……我現在立刻和你毀約，現在你可以有完全自揀定你自己的路子。……現在你可以自己决定，你有完全的自由你自己擔干係。

(哀梨妲)完全自由！還要自己擔干係！啊！有這麼一來，樣樣事都不同了。

哀梨妲有了自由又自己負責任了，忽然大變了，也不想那海上的生活了，决意不跟人走了。(

海上夫人第五幕）這是爲什麼呢？因爲世間只有奴隸的生活是不能自由選擇的，是不用擔干係的。個人若沒有自由權，又不負責任，便和做奴隸一樣，所以無論怎樣好玩，無論怎樣高興，到底沒有眞正樂趣，到底不能發展個人的人格。所以哀梨姐說，有了完全自由，還要自己擔干係，有這麼一來，樣樣事都不同了。

家庭是如此，社會國家也是如此。自治的社會，共和的國家，只是要個人有自由選擇之權，還要個人對於自己所行所爲都負責任，若不如此，决不能造出自己獨立的人格。社會國家沒有自由獨立的人格，如同酒裏少了酒麯，麵包裏少了酵，人身上少了腦筋：那種社會國家决沒有改良進步的希望。

所以易卜生的一生目的只是要社會極力容忍，極力鼓勵斯鐸曼醫生一流的人物；（斯鐸曼事見上文四節）要想社會上生出無數永不知足，永不

滿意，敢說老實話攻擊社會腐敗情形的'國民公敵，'要想社會上有許多人都能像斯鐸曼醫生那樣宣言道："世上最強有力的人就是那個最孤立的人！"

社會國家是時刻變遷的，所以不能指定那一種方法是救世的良藥：十年前用補藥，十年後或者須用泄藥了，十年前用涼藥，十年後或者須用熱藥了。況且各地的社會國家都不相同，適用於日本的藥，未必完全適用於中國；適用於德國的醫，未必適用於美國。只有康有為那種'聖人，'還想用他們的'戊戌政策'來救戊午的中國；只有辜鴻銘那班怪物，還想用二千年前的'尊王大義'來施行於二十世紀的中國。易卜生是聰明人，他知道世上沒有'包醫百病'的仙方，也沒有'施諸四海而皆準，推之百世而不悖'的真理。因此他對於社會的種種罪惡污穢，只開脈案，只說病狀，却不肯下藥。但他雖不肯下藥，却到處告訴我們一個保衞社會健康的衞生良法。他彷彿說道："人的身體全靠血裏面有無量數

的白血輪時時刻刻與人身的病菌開戰，把一切病菌撲滅干淨，方才可使身體健全，精神充足。社會國家的健康也全靠社會中有許多永不知足，永不滿意，時刻與罪惡分子齷齪分子宣戰的白血輪，方才有改良進步的希望。我們若要保衛社會的健康，須要使社會時時刻刻有斯鐸曼醫生一般的白血輪分子。但使社會常有這種白血輪精神，社會決沒有不改良進步的道理。”一八八三年，易卜生寫信給朋友道：

> 十年之後，社會的多數人大概也會到了斯鐸曼醫生開公民大會時的見地了。但是這十年之中，斯鐸曼自己也刻刻向前進；所以到了十年之後，他的見地仍舊比社會的多數人還高十年。卽以我個人而論，我覺得時時刻刻總有進境。我從前每作一本戲時的主張，如今都已漸漸變成了很多數人的主張。但是等到他們趕到那裏時，我久已不在那裏了。我又到別

處去了。我希望我總是向前去了。（尺牘一七二）

民國七年五月十六日作於北京。民國十年四月二十六日改稿。(胡適文存卷四)

表現主義的文學批評論

斯濱加著

華林一譯

表現主義之行於西洋，蓋有年矣，而國人亦已有爲之介紹者。數年前，曾見李石岑君以表現論教育（參看教育雜誌第十四卷第十號），去年復見章克標君介紹德國之表現主義劇（參看本誌第二十二卷第十八號）；然

表現主義的文學批評論，似猶未有人論述，故特選斯濱加（J. E. Spingarn）之新的文學批評(The New Criticism)一文譯之以餉國人。斯濱加者，表現主義的文學批評論之代表也。觀左篇所言，不惟可知其主張表現主義之堅強，并可見其有將文學批評革命之思想也。中國文學批評，尙極幼稚，吾人苟欲圖謀發達，自當以西洋對於此方面之研究爲參考；而最足以資吾之參考者，吾以爲非亞理斯多德之詩學，乃最近之表現主義的文學批評論也。故予介紹西洋文學批評原理，自斯濱加始。

林一附識 十五年二月一日

"大學教授每談文藝，往往足以令人失笑。"這句話，見於福羅貝爾(Flaubert)的書牘，可算是世界上一般人對於文學批評的共同意見。世界上一般人對於文學批評的意見，可以一個意大利詩人的觀念來代表；他說："僧侶和大學教授，簡直不能

編撰詩人的行傳。"只是採取富於文學經驗人的言論，以爲他們自己對於文學的意見。然而詩人並不是和文學批評有特別的仇恨，所以特別反對；詩人對於無論那一種批評，都持反對的態度，因爲他們所要求的，不是批評，却是非批評的讚揚。少年的歌德(Goethe)喊道："打死這個狗兒，他是個評書的人。"最近還有一個莫理斯(William Morris)對於那種出售個人對於他人的著作的意見以謀其生的人，十分輕視。幸而文學批評的存在，不由於詩人的受惠，對於詩人，就是最上等的批評，也不能有多大的貢獻；批評的存在，存在於沒有詩人的天才又沒有批評家的明察的人的感恩。今天晚上，我想說明詩人對於批評家的事業的觀念是錯的，并希望能使諸君相信我的話，因爲批評家靠着存在的力，應當是詩人和批評家所共有的。這個力的秘訣，漸漸地入人之手，而人類由此而得的知識，已經把他們對於文學批評的觀念改變了。這個秘訣

是什麽？文學批評跟了這個秘訣走到那條新的路上去？那就是我今天晚上演講的題目了。

上篇

十九世紀的末年，法國又占據以繼承歐洲文化者爲觀衆的舞臺的中心了。世界各國，都引領而聽法國人的討論和演唱，討論得最有精彩的，要算文學批評的權威問題了。詳細地敍述兩球評論的批評家，怎樣拿新的科學的武器，摧毁舊的規律，怎樣嚴正博學，勒美脫爾（Jules Lemaitre）法朗士（Anatole France）一班人，怎樣主張自由運用鑑賞的心能，怎樣豔麗智巧，思想怎樣精雅柔密，不是我的目的，諸君或者早已知道了。由爭辯磨勵出來的幾種言論，已經成爲固定的泰斗，文學批評學上的名言了。例如法朗士的描寫批評家，不是一個審定罪狀的審判官，却是敍述他'遊覽名著時的奇遇'的一個敏慧的人。

法朗士是個印象派的批評家，他以爲文學批

評的作用，在於見了文藝的作品能生感覺并且能把感覺表現出來。他似乎可以以下的話，表示他對於文學批評的態度："這是一首美的詩，譬如說雪萊(Shelley)的伯羅米修士的解放 (Prometheus Unbound)。讀這首詩，我經驗到一種深入我心的快感。我讀這首詩的快感，就是一種評判，我還可以有更好的評判嗎?我所能為的，只是講明這首詩怎樣感動我，我從這首詩得到什麽感覺。他人讀這首詩，能夠得到他種感覺，表達出來，自亦不同，他們也有和我同一的權利。我們各人，要是很能覺察印象，很能好好地表現出來，就可自成一種新的文藝作品，來代替那種給我們感覺的作品。這就是文學批評的藝術，這個界限以外，文學批評就不能到了。"

照他那樣說，豈不是把興味從文藝作品移到他自己的印象上來了。如果我們把這點指出，我們並不是妒忌法朗士的得到快感，並不是反對他的

崇拜感覺，他也決不會因此而手忙足亂的。假使你們問他："我們並不是對於你個人有興味，我們是對於伯羅米修士的解放有興味。描寫你自己的精神狀態，不能幫助我們了解或欣賞這首詩的，你的批評，常常想拋棄文藝作品，把注意力集中於你自己和你的感覺。"

然而他可以從容地回答道："你們說的話，完全對的。我的批評，固然有漸漸遠離文藝作品而表現我自己的傾向；然而一切批評，都有拋棄文藝作品而代他的傾向。印象派批評家，固然以他自己來代替文藝作品，請問其他那種批評能和伯羅米修士的解放日見接近呢？歷史的批評，叫我們離開文藝作品，去研究文藝家的環境，時代，種族及詩派；叫我們去讀法國革命史，葛德文(Godwin)的政治正義(Political Justice)，伊士奇(Eschylus)的伯羅米修士的被縛及加爾德論(Calderon)的一件怪事(Magico Proigioso)那些作品。心理的批評，把

我從這首詩提開，去從事於詩人的行傳的研究；我本想欣賞伯羅米修士的解放這首詩！心理的批評，却叫我去熟識雪萊那個人了。武斷的批評，根據規則和標準來批評文藝作品，也不能和文藝作品接近；這種批評，不使我知道雪萊的詩如何缺少戲劇的與際，如何不符這類詩的原理，却叫我去研究希臘的戲劇作家，莎士比亞，和亞理斯多德的詩學，或達爾文的物種原始；這是叫我去研究其他作品，並不能幫助我了解伯羅米修士的解放。美術派批評家，叫我去研究藝術和美，更把我提開得遠了。我希望你們不要自欺。一切批評，都有把興味從文藝作品移到他物的傾向。別的批評家，給我們歷史，政治，傳紀，考據，或玄學。我只是重做詩人的夢，要是我似乎寫得輕易，那是因爲我已經醒了，自笑把夢境誤作實情。我至少竭力拿文藝作品來代文藝作品，文藝祇能在文藝之中尋求變易的自我。”

把反對印象派的批評家答覆法朗士的話，詳細敍述出來，似乎太沒意思了。攻擊這派晚出的印象主義的主要武器，有文學學問和演化科學兩種，然而前者笨重得不易使用，後者對於美術思想無用的。印象派的地位，至少有數方面是很鞏固的；可是有兩點易為反對者所攻擊。反對者可以辯駁欣賞力可代學問或學問可代欣賞力的觀念，因為欣賞力和學問，都是文學批評所至要的；他們又可以說欣賞力的相對，無論如何，不能影響權威。這樣講來，印象派文學批評的錯誤，只是沒有像判斷派文學批評那樣利害罷了。

這種論辯。我如今一概不管；我要指出來的是：近今客觀派武斷派文學批評和印象派文學批評的互相相攻擊，並不是一件新的戰爭，這種戰爭，要是不和詩人的感覺性同樣的古，一定人類最初反省到詩的問題那時候已經有了。近世的文學，也始於同一的疑問，同一的論爭。十六世紀時，意大

利人組成一種古學的法規，控制歐洲凡兩世紀，就是到了現代，如布輪退耳(Brunetiere)等人，還是處處遵守，不過披了自然科學的飾品罷了。他們創設戲劇上的三一律，更成立許多規則，詩人蒲伯(Pope)以爲'依然是自然，是受了方法化的自然。'然而當斯卡力澤(Scaliger)倡言'亞理斯多德是我們的君主，一切的文藝的永久權威'那時候，就另有一個意大利人阿累提諾(Pietro Aretino)，深信天才的想像以外沒有法規，個人的欣賞力以外沒有判斷的標準。

意大利人把火炬傳給十七世紀的法國人，從十七世紀到現今，兩派的爭辯，在法國文學批評的演化史上，未嘗有過間斷。霸羅(Boileau)和聖退甫耳蒙(Saint-Evremond)的互攻，古學派和浪漫派的互攻，武斷派和印象派的互攻，……深入法人天性的相反性，實在也在文學批評本身的性質裏邊。請聽下面的話："我很自由的論講味吉爾(Virgil)，

並不是要評定這個高尚詩人的價值，也並不是想損壞他的名譽。他的美麗的詩的貢獻，世人自會繼續思念的；我並沒判斷，或不過講我所思，講他的詩對於我的心所起的反應。”這幾句話，的確是出於勒美脫爾自己的口的。“我並沒有什麽判斷；我只是把我所覺得的講出來罷了。”這幾句話，却是米耳(Chevalier de Mere)說了。米耳是路易十四時代的一個才子，上面的兩句話，是他寫給權威總樞法國學會的秘書的信裏邊說的。所以在霸羅的時代，已經有人以爲文學批評只是‘遊覽名著時的奇遇’罷了。

這種戰爭，絕對不是新的戰爭；這是文學批評上永久的衝突。無論什麽時代，我們都可以看到印象主義（或欣賞）和武斷主義（或批評）的彼此攻擊。這兩種批評，實在是文學批評上的兩性；我說無論什麽時代都是這兩種批評，就是說無論什麽時代都有男性的批評和女性的批評。男性的批

評，或者強以自己的標準用於文學，或者不強以自己的標準用於文學，然而總不會受制於他所研究的對象的；女性的批評，反應文藝的眩誘，有一種被動的快樂的。霸羅那時代，是男性批評強盛的時代，我們現代則除大學以外，是女性批評盛行的時代了。要是不是神秘地競敵着，這兩種批評，就是沒有最高的能力，也可以繼續同時存在，——判斷派建立法命，成了勉強而不自然的標準和慣例，欣賞派則沉沒於感覺猶豫昏迷之中。

然而我們細察現今這兩派相反的文學批評，我們覺得兩派並不是沒有共同點的；其實兩派祇少有一種見解是彼此相同的，不過這種見解，是以前各時代的各種文學批評所沒有的。希臘人以爲文學不是創造力不能已的表現，是從理性出來的摹倣，或人生材料的重型；亞理斯多德說詩是人的摹倣性的結果，因爲所講的是或然的或可能的，不是眞實的，所以和歷史科學有別。羅馬人把文學看

作高尚的藝術，以為雖然假托快樂，其實是以人生理想感化人類為目的。十六十七世紀的古學派，大概多取這種觀念；他們以為文學是一種訓練，是一種研習古代名著而得的手藝，以希臘，羅馬文藝對於自然的解釋為指導。照這類人看來，文學是理性的產物，和科學或歷史是一樣的。十八世紀時代的人，引進許多含糊新奇的標準，如'想像，''情緒，''欣賞力'之類，文學批評因以繁複，然而他們能和古代傳習脫離的，也只有一部分罷了。

自從浪漫運動勃興以後，發生了一種新的意思，把十九世紀的一切文學批評統歸於一了。十九世紀初葉，斯塔厄爾夫人 (Mme de Stael) 等人，創立一種觀念，以為文學是'社會的表現。'庫爭 (Victor Cousin) 首創為藝術而從事於藝術的一派，更說明'基本的規則是：表現是文藝的最高規律。'其後有聖柏甫(Saint-Beuve)者，發達這種學說，更拿例來說明、以為文學是人格的表現。泰

尼（Taine）受了自然科學的影響，得了黑智爾(Hegel）的暗示，發生一種觀念，以爲文學是民族，時代，和環境的表現。極端的印象派，以爲文藝是細妙活動的感覺或人生的印象的精雅的表現。以上許多批評家和理論家，對於文學所表現的是什麽一個問題，立說雖有不同，有的說是經驗，有的說是情感，有的說是外界的，有的說是內部的，有的說是個人自己，有的說是個人以外的事物；然而視文學爲表現的藝術，却是各派批評家的共同觀念。

現今一切客觀的，武斷的，或印象的批評家，事業雖大有不同，可是他們的一切著述，總有表現的觀念。他們彼此都有這一點血統的關係；他們不僅是男子和女子，簡直是兄弟和姊妹；他們的父或祖父，同是聖柏甫。我們讀尼采的偶像的薄暮(Twilight of the Idols)，細察他對於聖柏甫的天才的精確分析，很可以看得出聖柏甫的根本能

方的兩方面，就是女性的敏感和男性的客觀；尼采以爲聖柏甫並'沒有一點男性；漫遊於雅緻，離奇，疲倦，柔弱的人們之間，只是一個女子，有婦女的復雜性和感動性，他是一個沒有標準沒有堅志沒有脊骨的批評家。' 尼采這裏所批評的，是印象方面的聖柏甫。可是尼采同時又罵聖柏甫'拿客觀二字作假面具。'其實這客觀方面的聖柏甫，成爲一切歷史派心理派批評研究的源泉；這幾派批評，影響及於現今的文學思想，無形中引導思想自經驗研究走到經驗規律。聖柏甫以後，兩派的譜系，不難推考；一派從聖柏甫經過爲藝術而藝術而至印象主義，一派從聖柏甫經過泰尼而至布輪退耳和他的同黨。

法國的批評，注重表現的觀念，已有一世紀多了，可是除德國思想的少數含糊慈聲以外，法國並沒有人想了解批評的美術的內容。赫德（Herder）和黑智爾間的德國人，是最初給表現原理以哲學

的解釋及根據表現原理創設批評方法的人。那時一切哲學思想的力，都集中於這個中心概念，批評家都竭力地開鑿這個金庫去富裕他們自己。我想諸君大概還記得喀萊爾(Carlyle)描寫那時代德國批評的成績的一段著名文章。喀萊爾道："文學批評在德國已經得到一種新體了。這種新的文學批評，從他種原理出發，懷抱較高的目的。主要的問題，現在已不是半世紀以前多數批評家研究的關於文體，比喻連接，情緒適合，文藝作品中論理的眞理的問題，也不是現今第一流英國批評家常研究的心理問題，嘗自詩人的詩發見和說明詩人的特殊天性以解答的；却包括其他的兩個問題，是個關於詩的本身的特質和特殊生命的問題。現今的問題，不是決定愛迭孫造句作喻的方法，是莎士比亞如何組織戲劇，如何能以生命和特性給亞立厄爾(Ariel)漢姆列德(Hamlet) 的較為精微神秘的方法。生命在什麼地方？人物如何能得到那種形像和

特性？能使人物全身發光和能像有魔力的射入一切人心的衝天的火，到底從什麼地方來的？沙氏的戲劇，是否不僅逼肖，且是眞的？不雜的實際的特質，旣以較能表現的明喻表現於戲劇，他的戲劇，是否比實際還眞？這個快樂的單位是什麼？各種著作，旣出於思想的普通份子，發達而成形體，更自己向外發展，我們加以較深的思慮，是否可以明悉這個快樂單位是不在再分的，必然存在的？我們不但要問那個是詩人，他怎樣作詩，還要問什麼是詩，怎樣算是詩；爲什麼是一首詩，不是叶韻的演說詞，爲什麼是創造，不是比喻的情感？這些都是批評家應當研究的問題。文學批評，是個解釋的人，居於感發和沒有感發的人之間，居於先知和聽先知之言，得到一點物質意義而不能了解精深關係的人之間。”

我怕沒有一個德國的批批家，能完全實現這個理想；然而德國人能創立這種原理，就是實施上

沒有相當的例證，也算是他們的成績了。德國人最初發見藝術只要能夠把自己表現出來，已經盡了藝術的作用了；德國人最初以為文學批評是表現的研究。歌德道："有一種是破壞的批評，有一種是創造或建設的批評；"第一種拿機械的標準來考驗文學，第二種解答根本的問題："作者心中原定的計畫和目的是什麼？實施他的計畫，得到怎樣的成功？"喀萊爾在論歌德的一篇文章裏面，說道：批評家最重要的責任，在於看清究竟"什麼是詩人的眞實目的，他要作的事業怎樣立在他的眼前，他運用搜集的材料得到怎樣的成績。"——差不多用歌德自己所說的話。

這是中心的問題，近世一切文學批評的泰斗，從哥爾利治(Coleridge)到佩忒(Pater)，從聖柏甫到勒美脫爾，一切批評家所從事研究的，都是這個問題。不過有的不獲成功罷了；就是自欺的批評家，以為研究的是其他的問題，其實還是這個問

題。這不是亞理斯多德時代的批評家的理想，那時批評家和他們的許多後學，貶斥一部文藝作品，以爲是'不合理性的，不可能的，於道德有損害的，自相矛盾的，和方法的眞確不合的。'這不是覇羅攻擊塔索不把世俗神話輸入史詩而把耶教神話輸入史詩時所用的標準；也不是愛迭孫拿勒波緒（Le Bossu）的規則考驗失樂園時所用的標準；更不是約翰孫博士痛惜李爾王（King Lear）沒有善惡因果或武斷地說莎士比亞不應該'數鬱金香的條紋'時所用的標準。詩人想做的是什麼東西？他對於他的志願究竟達到什麼程度？他竭力的想表現的是什麼？他怎樣表現？他的作品對於我有點什麼印象？我怎樣才能最完善地表現這個印象？這些是近世批評家對着詩人作品所發的問題。要想解答這些問題，只有一個警戒應當注意，就是：判斷詩人的意願，應該在見於文藝作品的創造活動那時候，不應該依據創造活動已成功之前或後詩人

自以爲是眞正意願的那個含糊大志。

下篇

表現的原理，視文學爲表現的藝術的概念，是一世紀以來一切批評家的共同點。然而對於這個基本觀念，發生了多少荒誕之說，多少複雜的系統，多少混亂的現象；批評家的完全了解這個觀念的意義，何等遲緩。要想認淸這個赤裸裸的原理，非先掃除一切混亂複雜的情狀不可；對於這個原理看得最淸楚，推求效果最多智力和藝力，要算現今意大利的思想家和批評家克洛棲(Benedetto Croce)了。自從七八年以前，巴爾福先生（Mr. Balf-our）在他的近世羅馬文學演講錄裏邊正式介紹之後，克洛棲在用英語的世界的地位日益強固。可是我不必有人介紹，才去研究他的著作；我早就投入他的旗幟之下了；如今我所說的，也以他爲根據。他把美術的思想，從文藝是表現的概念，推考到一種結論，以爲一切表現，都是藝術。詳述對

於這個結論的反對和贊成的爭辯，既不是時間所允許，也不是理性所要求。要是這個表現原理一旦爲人承認，——其實近世一切批評家已混雜地承認一部分了，——文學批評上的死物和野草，就完全掃除清楚了。我現在只在指出這個死物和這些野草。換句話說，我們要考察這一世紀的批評思想和實際，究竟歸到什麽結論，舊的批評和舊的文學史上有什麽分子已經不見於新的文學批評了。

第一，我們已經打破一切舊日的規則了，提起'規則'二字，已足使吾人回想到魔巫的時期，使近世人記得那沒理由禁止神話故事的英雄述說的那些神秘文字。規則是野蠻的禁律的遺物。亞由斯多德從文學的經驗把他自己限制在經驗的歸納範圍以內，他的著作裏邊，只有幾條不自由的規則，然而到了後期的希臘修辭學者和羅馬人，經驗的歸納，就硬化而成爲定理了。賀拉西(Horace)爲未來的戲劇作家制定規律如下："你必不當令三個演劇員

同時扮演於戲臺；你必不當使你的戲本超過五幕。"推考這種規則的歷史，或表明其數目如何增多，十六十七世紀的古學者如何把這些規則排列成爲系統，如何壓迫那時代的創造藝術，似乎都不是必要的。這些規則始終不能沒有反對的敵人。我們知道阿累提諾(Are'ino)怎樣攻擊斯卡力澤，聖退甫耳蒙(Saint-Evremond)怎樣攻擊霸羅；無論什麼時期，詩人往往越出規則而不失其美，使批評家看着驚異；到了十八世紀末，浪漫派學者，始把這些規則完全逐出於文學批評的範圍以外了。現今的迂儒，從歷史上借了'成規，'從科學上借了'方術，'以代過去時代的舊程式；其實這些東西，不過是舊的機械規則的新名稱；一旦文學批評明白地承認各種文藝作品都當受治於其自己的規則的精神創造，這些東西，然而也自行消滅了。

我們已經打破文學的種類的分別了。文學種類的歷史，和古學規則的歷史不能分離。若干文學

作品，有許多相似之點，爲便利起見，歸成一類，例如抒情詩，喜劇，悲劇，史詩，牧歌等；古學學者，不察所以，把各類制成固定的規律以爲是不可違反的。文學種類的分離，是古學主義制定規律的結果。喜劇不能和悲劇混合，史詩也不能和抒情詩混合。可是規律初經成立，已爲不耐受或不知道這種束縛的藝術家破壞了。批評家沒有法子，只得勉強解釋此類違反規律的理由，或漸漸的改變規律的本身。要是文藝是有機的表現，我們對於各種文藝作品都應該問：'這種文藝作品所表現的是什麼？表現得如何完全？'那末，是不是和批評家的分類符合或是不是和從分類而來的規律符合的問題，就不能占有地位了。抒情詩，牧歌，史詩之類，都是抽象的名詞，在文藝世界上是沒有具體的眞際的。詩人無論怎樣受這些假僞的抽象名詞的欺騙，其實並不在那裏作史詩牧歌，或抒情詩；他們只是表現他們自己，這個表現，是他們唯一的體裁。所以文學

的種類，不僅三個，十個，或百個；有多少個別的詩人，就有多少種類。這種的分類謬誤，在文學史上邊，最爲顯著。莎士比亞著有李爾王，維那和阿多尼斯（Venus and Adonis）及許多十四行詩。詩學史家把這三種作品彼此分開；這三種作品不復和獨一的創作家聯接，倒和沒有多大關係的他種作品歸入一類，創作的藝術家的莎士比亞，不知成了什麼了？把英國文學史分成多部，而標以喜劇，悲劇，抒情詩等目，完全誤解文學批評的意義了。要是材料不是機械地關連，而分成多部，勉強排入，則文學史就成爲邏輯的背理的東西了。這些名詞之中，只有一個似有深義，就是用'抒情'二字表文藝的自由表現。一切藝術，都是抒情的，神曲，李爾王，羅丹的思想家（Rodin's"Thinker"），帕德嫩（Parthenon），柯樂（Corst）的寫景，巴哈（Bach）的追逸曲，或當坎（IsadoraDuncan）的跳舞，或海涅（Heine）雪萊的歌，那一個不是抒情的？

我們已經打倒喜劇的，悲劇的，超卓的，及其他許多相類的抽象名詞了。這些名詞，發生於亞歷山大時代的批評家的類推，到了十八世紀，更得到一種新的生命契約。格雷(Gray)和他的朋友衛斯特(West)，互通書牘，討論超卓的問題；其後席勒爾(Sch'ller)分辯樸素和感情；保羅(Jean Paul)下詼諧的界說，黑智爾下悲劇的界說。要是這種名詞是代表藝術的內容的，則可和快樂，仇恨，憂愁，熱心歸入同類；我們說某詩是喜劇的，就應該和說詩中的快樂表現用一樣的普通方法了。要是這些名詞是代表詩的抽象的分類的，則用於文學批評，和文藝的性質根本不合。每個詩人，各以他自己的方法重表宇宙，無論怎樣一首詩，都是一種新的獨立的表現。所謂悲劇的，在文學批評上並沒有存在的地位，文學批評上只有伊士奇和加爾德倫，莎士比亞和拉辛(Racine)。用'悲劇的'三個字來表示相似的詩，固無不可，若是想尋出規律來範圍

和拿了這種規律來考驗創造的藝術家，那就不過給舊時戲劇規則觀念以一種較爲抽象的形式罷了。

我們已經打倒文章原理，暗喻，明喻及希臘羅馬的修辭學上的一切名稱了。這種名詞的存在，由於誤認文章是和表現分離的，可以加入，也可以從文藝作品中取出，是文章的修辭，表面的裝飾，不是詩人個人的眞際觀念，不是他'全身的音樂。'然而我們知道文藝是表現，本身已經完全，把他改變，是創造其他的表現，也是創造其他的文藝作品。譬如詩人描寫春天，說："如今是血流於金的時候，"他並不是用來代替'血在我們的血管裏丁丁作聲'等表現的；他表現的思想已經完全了，除掉他自己的語句以外，沒有其他的語句能和他的語句相等的。這種語句，在教科書上邊，仍舊稱爲暗喻；可是暗喻，明暗和古代修辭學上的一切舊名，都不過是黃道帶上的十二宮，魔巫的咒語，星占學

上邊的程式，只有喜歡古董的人是喜歡研究的。照蒙旦(Mon taigne) 看來，這些名詞，很像'侍僕的空談；'照我看來，很像許多女教師的沉濁的歌唱。我們如今還可以聽到人們講什麼'超卓的文筆，'論文筆的文章，還同兩世紀以前的'詩的藝術'一樣，繼續地有人在那裏寫。可是文筆的原理，在近世的思想上，已經沒有眞正的位置了；我們知道離開文藝作品去研究文筆，和離開滑稽藝術家的作品去研究滑稽的原質，是一樣的不可能的。

我們已經打破文學的一切道德的判斷了。賀拉西說，快樂和利益，是藝術的目的，批評家對於'快樂'和'利益'兩名詞爭辯，已經過許多世紀了。有的說詩的目的在乎訓誨；有的說僅在娛樂；有的以爲訓誨和娛樂都是必要的。浪漫派批評家，最初發見一種原理，以爲舍表現以外，文藝沒有其他的目的；表現完全，目的也就完全了；'美是文藝存在的唯一原因。'謀道德或社會的進步，不是詩的作用，

正和傳播世界語的不是建築橋樑的作用一樣。要是詩人的成績，是表現他所選的任何材料，而表現得又很完善，道德觀念在文學批評的判斷裏邊，顯然不能占有位置。視詩是道德的或不道德的，和說等邊三角形是道德的，兩等邊三角形是不德道的，或講樂器的弦或峨特式的拱的不道德，一樣的無意義。只有在以下的餐後談話的世界，或者有這樣的謬論："這盆花挪來，要是預備的時候，能和國際公法符合，那就好了。""你知道我的廚子爲什麼能把饅頭做得這樣好？因爲他從來沒有說過一句謊言，從來沒有騙過一個女子。"我們考驗工程師的築橋或科學家的研究的時候，並不想到什麼道德不道德；我們可以進一步說尋求眞理，不顧道德的原理，是科學家的道德責任。美的世界，和這些標準隔離甚遠；既不以道德爲目的，也不以眞理爲目的。美的想像的創造，不想假冒實際，所以不能拿實際的標準去判斷。詩人之爲詩人，其惟一的道德

責任，在對於他的藝術表示忠實，在盡力表現他的實際的幻想。假使詩人所倡導的理想，不是我們最最欣慕的理想，我們應該不歸罪於詩人，而歸罪於我們自己：因為在專計道德的世界，我們不能供給詩人以適當的材料，去建造較為高尙的大廈。現今沒有一個有權威的批評家，拿倫理的標準去考驗文學了。

我們已經打破戲劇和戲園的混雜了。戲劇劇園的關係，在戲劇批評上鬧得已逾半世紀了。戲劇不是創造的藝術，是戲園的物質環境的產物：這種學說的發生，遠在十六世紀的時候。那時代有一個意大利的學者，最初主張劇本須在某種拘束的物質情形之下，於許多複雜的觀衆之前，在戲臺上表演的；戲劇的表演，發生於這種情形，所以觀於劇本給複雜的觀衆的快樂，就可以知道戲本的價值了。幾個德國的浪漫派批評家，因為要解釋莎士比亞的戲劇不合古學規則的理由，遂拿這種觀念作根

據，他們以爲我們不當拿希臘的戲園的規則。去判斷莎士比亞，因爲戲劇是戲園情形的必然的產物；這些情形，在依利薩伯時代的英國和在伯里克理斯(Pericles)時代的雅典不同；所以拿索福客爾(Sophocles) 的規則去評判莎士比亞，是絕無謂的。這樣免除誤解的成見，能使許多新學者表同情於莎士比亞，能達到一有用的目的，好似一個極有價值的論證，叫人贊成高尙的著作，逃避專制的世界。可是有了這個成績，效用雖則已經達到；生長還沒完竟。這種觀念，發達而成爲系統，成爲戲劇批評家的武斷信條，成爲十七世紀的古學規則的現今的代替物了。其實呢，評判戲劇藝術家，不當於評判創作的藝術家的標準以外，再去尋其他的標準；我們也只要問他想表現的什麼？他怎樣表現？戲園不但是藝術，也是一種營業，這固然是不錯的。戲園既屬營業性質，自然渴望劇本的成功。一個法國的老批評家說："劇本的成功，可以說是編

劇的人的手腕的高妙，然而不容易就可說是劇本的有價值。" 所謂'成功'的考驗，是一種經濟的考驗，不關於藝術或藝術的批評，是經濟學上的問題。研究戲園的變遷情形和觀劇的人的好惡的改更者，對於經濟史及社會史，都有極有價值的貢獻；然而對於文學批評和藝術的戲劇，並沒有同樣的關係，我們不能根據一部出版者的營業和其對於詩人個人經濟的影響的歷史，來推求詩學變遷的歷史。

我們已經打破方法和藝術分離的觀念了。我們在上文已經說過，文筆不能和藝術分離；方法論也坐同樣的謬誤，我們切不可因為方法論有假的科學色彩，就被欺騙了。王爾德在一篇論藝術家的批評家（The Critic as Artist）的談話裏邊，說："方法其實就是人格；藝術家不能教授方法，學生不能學得方法，只有愛美的批評家能夠了解，都是這個緣故。"王爾德這篇談話，雖則間有乖戾和

似是而非的議論，很多精深獨到之處。詩的方法，絕對不能和其內部的性質分離。除勉強或爲便利起見以外，詩律學的本身，是不能研究的，因爲詩律是一首詩的本質之一。沒有兩個詩人，拿同一的音律作過詩。譬如密爾頓(Millon)的"These my sky-robes spun out Iris woof"的一行詩，叫作什麼抑揚五步律；可是就藝術而論，如果說牠和其他同樣音律的詩行有相同地方，就完全不對了；密氏這行詩，只是這樣一行詩。

我們已經打倒詩題的歷史和批評了。寬泛地講，我們就可用'取題'二字，如伊士奇和雪萊的取伯羅米修士，丹第(Dan'e)，非歷普斯(Stephen Phillips)及鄧南遮(D'Annunzio)的取里米尼(Francesca pa Rimini)的故事，或馬羅立(Ma lory)和丹尼孫(Tennyson)的取阿塞王(King Arthur)的故事；然而嚴格地講起來，他們並沒有取用同一的題目。雪萊不過借伯羅米修士作個招

紙；他在那裏表現他的藝術的人生觀，不是敍述伯羅米修士的歷史。他的作品的所以重要，是因爲有生動的熱情，所以批評家對於詩人的作品，應當研究牠的生動的熱情，不必去管牠的招紙。有些批評家，主張用現世的材料作詩，讚揚以現代的生活爲詩題的詩人，我們也可拿同樣的話來對他們說。假使批評家可以預先決定詩的材料，或強迫詩人用什麽詩題，詩人怎麽能夠止用現代的材料呢？二十世紀的詩人，就是他想像他在那裏講希臘或埃及的人生，怎麽能夠除最外表的和膚淺的以外，盡逃現代的生活呢？最古的時候，就有好嘲笑的人說：“藝術裏邊沒有什麽新的東西，沒有新的題目。”我們把這兩句話倒轉來，也是對的。藝術裏邊，沒有舊的題目的；無論什麽題目，一經詩人的想像的轉化，就變作新的了。

我們已經打倒詩人的作品的民族，時代，和環境之爲批評的分子了。研究文藝作品的這幾方面，

是把文藝作品看作歷史上或社會上的文件，結果是文化史上的貢獻，在藝術史上並沒有多大興味。"不問時代，環境，民族，和詩人的情感，我們只問他拿着材料做什麼?他怎樣轉化實際爲詩?" 批評無論什麼文藝作品，都應該注意這兩點。解答意大利批評家對桑克替斯(Dc Sanctis)的這個問題，就是眞正盡批評家的職務，是以公正的意義解釋'表現，'使愛美的文學批評脫離由泰尼派所加上的文化史的束縛。

我們已經打破文學上'演化'的觀念了。進化的觀念，十七世紀時始用於文學，可是那時已有巴斯噶(Pascal)指出科學和藝術的不同；科學得到知識愈多，就愈進步；藝術的變遷，却不能歸納到任何進化的原理。進化的原理，本在依勉強評定的詩人的價値，排列詩人的次序；可是依價値而位置詩人這件事，除開什麼'佳著百種''名著五架'以外，早以不見於世了。十九世紀末葉，批評家從科學借到

'演化'一名，這個舊的進化原理，就發生一種新的氣象；可是這個觀念，對於藝術的自由和創作活動，根本誤解。藝術的'原始'的研究，也有相似的誤解，因為藝術是沒有和人類生活分離的原始的。藝術有時極為簡單，有時極為繁複，然而始終是藝術。研究古代的簡單藝術，也有利益；可是人類學者的研究，如果人類學者不拿研究最高的藝術的精神來研究最簡單的藝術，換句話說，如果人類學者不是愛美的批評家，對於文學批評，就沒有多大的關係了。

最後，我們已經打破舊的天才和鑑賞力的分別了。文學批評把'詩人想表現的是什麼？他怎樣表現?'的問題引為真正職務的時候，解答的可能方法，只有一個。批評家要是不是創作家，如何能解答這個問題？這就是說：鑑賞力必當在心神裏邊把文藝作品重作一過，纔能了解和評判文藝作品；在那重作的時候，美術的評判，就成為創作藝術

了。天才和鑑賞力的證明爲一物，是近世思想對於藝術問題的最後的成績，意謂在最重要的時候，創作的本能和批評的本能，簡直是一物。從歌德到卡萊爾，從卡萊爾到亞諾爾特 (Arnold)，從亞諾爾特到薛蒙士(Symons)，對於文學批評的'創作的作用，'討論甚多。所謂'創作的作用，'以上諸人，各有不同的見解；亞諾爾特以爲文學批評的創作作用，僅在創造富於知識氣象的時期——這似乎是極重要的社會作用，完全和美術意義無關。可是這些人對着進行的最後的眞理，比我所說的更屬根本，可以打倒對於鑑賞力一切舊的沒精彩的議論。文學批評畢竟可以免除其從來的自輕觀念，知道美術的評判和藝術的創作，是有同一精神的本能，天才和鑑賞力的合爲一物，雖則不能總括複雜困難的批評藝術的全部，然而沒有二力的連合，文學批評實在是不可能的。謝林(Schelling)說："天才之於美學，猶自我之於哲學，是唯一最高的和絕對

的眞際。"我們知道對於思想不易解釋的東西，正是以魔力給詩的東西；理智可以拿小問題來問詩情，詩情不能擔保必有回答；爲文學藝術的明鏡的批評藝術，天神所以能將祕訣私傳給牠，只是因爲他們深悉鑑賞力和天才原是一物。(東方雜誌第二十三卷第八號)

近代文學與兒童問題

丙　　尊

“我愛我‘兒童底國，’這國現今還埋沒在烟波裏面，未曾發見，我須得用了我的船去尋求。”——尼采察拉圖斯忒拉這樣說中文化底國土篇。——

緒　　言

近代兩性問題，以兒童問題爲歸宿。兒童問題，實爲兩性問題底核心，一切關於政治上，法律上；經濟上，道德上的兩性問題，無非是由這根本問題派生的支流罷了。

"兒童是甚麼?"對於這問題，古來哲學者，藝術家，社會學者底見解，種類不一，實在不遑枚舉，其中最古，最通行的見解，就是說：兒童是保存種族唯一的手段。這簡單的解釋，原含着不可動搖的眞理，在無論那一時代，都應該有勢力的，不過在科學精神和個人主義思潮已發達的近代人，這樣簡單的解釋，已不能滿足。特別地是近代文人，他們有的受了自己個人閱歷底着色，有的因了宗教上信仰底影響，對於兒童的見解，幾乎十人十色。主要的約有下面的五種：

(一)兒童是服務宗教底便宜的手段說；

(二)兒童是母的本能底偶然的產物說；

(三)兒童是自我永存底一種的手段說；

(四)兒童是人類保存和進化底唯一的手段說；

(五)兒童是性的更新作用底產果說。

以下就這五說來加以分釋。

一　兒童是服務宗教底便宜的手段說

這是枯萊者爾，沙那泰(Kreutzer, Sonata)等作中所現着的托爾斯泰底意見。托爾斯泰是個禁欲主義者，他對於人生根本的態度，是人生否定的態度。他相信有第二的理想世界——天國出現，以爲人間生活如果達到了那個程度，就使沒有人間生活，也不要緊。因爲人間生活底目的，原在"鄰人之愛，"如果到了像那豫言者所說，一切人類，融合於愛，改刀劍爲犂鋤的理想境，當然沒有再繼續生活的必要了。人類溺於男女的愛的時候，所謂來世，不能出現，所以人應絕對地避去肉體的愛，男女大家都像兄妹的交際一樣。人生路上唯一的光明，就是貞潔，就是禁欲。這是他貞潔論底旨趣。

托爾斯泰於枯采者爾，沙那泰中，很用了嚴肅的態度抨擊着肉欲生活底醜惡。在這書底跋文上，自己表示著作此書底意趣。跋文分五節，他底兩性觀和兒童觀，都可從裏面窺測。現在撮抄於下：

第一，性交是健康上所必需，結婚不是人人可能，所以男子於金錢以外別無負擔的結婚外的性交，也是自然的，也有奬勵的價值：這見解是錯的。何以故？因爲我們沒有因要保持自己的健康，非吸他人底血不可的理由，同樣，因要保持自己底健康，也無使他人墮落肉體和精神的必要。貞潔是可能的事，比之於不貞潔，健康上危險也少，害也沒有的。

第二，性交不但是健康和享樂底必要條件，幷且還是詩的，高尙的人生底幸福：這見解也是錯的。做父母的或主持輿論者，應該對於青年男女，給與一種敎育，使他們知道結婚前或結婚後所生的戀愛和隨伴而起的肉感，

是使人生墮落的動物狀態，不再誤認為詩的，高尙的狀態。

第三，在我們底社會上，因為誤重了肉的愛底結果，遂認兒童底出產是無意味的事。原來是夫婦關係底目的和道義的理由的兒童，竟認爲愉快的戀愛關係底障礙物，因之受醫生底助力，用避妊的手段來剝奪女子生產權的事情，也多起來了。這也是錯的。第一，因爲避妊是逃避肉欲底報償的兒童底煩慮，第二，因爲避妊是近於殺人的背理行爲。要想避免這種罪惡，應該曉得：貞潔在獨身狀態是保持'人'的威嚴底不可缺的條件，而在結婚狀態尤爲必要的條件。

第四，在我們底社會上，一面把兒童認作享樂底障害物，不幸的偶發事項，一面却又認兒童在不超過豫定數的時候，也是一種快樂底方便。他們底教育兒童，不向着待他們解决

的人生問題方面，只以兩親自己底快樂爲目的。這是錯的。人間底兒童，不應該像動物底幼雛來養育，教育兒童，於養成肥美的兒童外，不應該沒有別的目的。

第五，在我們底社會上，青年男女底愛，被尊崇爲詩的高尙的目的，於是青年將他們生涯中最好的光陰，都用在這上面，男的用了去搜索地，發見地征服戀愛關係或結婚形式中底最優的對手，女的用了去誘惑牽引情交中或婚姻中的男子。這也是錯的。不論因了結婚和不因了結婚，愛人底結合，即使美化得像詩一般，也不是值得用'人間'的名詞的目的。要曉得，人間底目的，不是因了和戀人的結合就可達到的。戀愛，和戀人的結合，不但不容易達到人間底目的，倒是阻害達這目的的。

托爾斯泰不承認有靈肉一致的性愛，他眼中底戀愛，就是性欲衝動。他絕對地認異性間的接

觸是墮落，結婚也是一種罪惡的制度。他有一種方便論說：“結婚不可認爲像現今的公然的肉欲滿足，當認爲應補償的罪惡。補償此罪惡的方法，第一，男女離掉淫欲，大家勉勵實行做到非戀人的兄弟姊妹關係。第二，因了結婚，生育未來的神底奉事者——就是兒童。”

托爾斯泰對於兒童，僅與以功利的價值和方便的意義。繁殖，結婚，兒童，原無價值之可言，祗因於宗教上有用，可以繼續爲神服務，所以才有價值。他以爲有兒童的產生和養育，然後人間底一切性的生活，因被默認，因以淨化，人類也得一步一步地接近於愛的大理想。如果無兒童，人世就不存在，神國也不能在世上實現了；所以他說：“兒童底出生，就是來接替自己底事情的，我若有當做未做完的事，有兒童來代做，他們會把這事情完成罷。”又說：“充分給與教育於兒童，使他們不做神底事務底妨礙者，做神底服役者。

要之：在托爾斯泰，兒童是人間達宗教上目的底手段，生育兒童，是因性欲墮落的人們底罪惡補償法。

二　兒童是母的本能底偶然的產物說

這是俄國阿采巴希甫（Artsybashev）底小說，英國亨金等底社會劇中所表現的見解。認兒童為本能底盲目的產物，乃極端的物質的見解。他們以為世界無非盲目的殘虐的自然底意志，並無所謂理想的第二世界，也並無所謂天國，只有無慈悲的'死，'在後面張了大大的口等着，一切都歸於死。黑暗，破壞，死，——這就是人生底真相。真是一種絕對厭世主義。

他們一面是厭世主義者，一面是性的解放的主張者。他們底眼中，並無所謂道德，法律，習慣等一切的社會因襲制度，一任性欲本能的自然發動，不用智識，意志來加以壓抑。和托爾斯泰底禁欲說，正相反對。神聖的男女關係，在他們只認為一

種快樂的遊戲罷了。

阿采巴希甫作中底主人公，都是本能主義兼厭世主義的人。沙寧(Sanin)是他底代表作：主人公沙寧底妹子利達和一軍官賽爾勤關係的結果，懷妊了：苦悶得想去自殺的時候，被沙寧躡救了，有一段曉諭他妹子的話；

"原來你懷了妊了，……這却不是好事……第一生子是極而聊的事，是齷齪，糊塗的事，其次，因此你就要被送入墓場了，這却最苦……"

"你怎麼好呢？我告訴你罷！可是你太膽怯，又不解事，所以爲難。不過你死了也無濟於事。……你想，你死之後，世間卽使聽見你曾經懷過妊的事情，那與你有什麼關係？那麼，你並不是因懷妊而死，只是怕世間而死。……你大槪自然不是怕不認識的人，最怕的是愛你的人罷，……但是他們也不過說不是由於正式的結婚，是在林間，草原上苟合而來的罷了；他們或將處罰你，……但你有管他們

的必要麼？……他們都是糊塗東西，殘忍而且卑怯，因爲世上有這樣無聊，殺風景的人在那裏，你就要自殺麼？……"

"……一個方法是把胎兒墮了呵，因爲這個兒子是世界上誰都不要的，並且他底誕生，於苦痛以外，不給誰以甚麼……"

"……自然，殺生物是殘酷的事，因爲他曉得生存的歡喜和死的恐怖，但是像這種毫無知覺的血肉塊……"

"……罪惡？有甚麼罪惡呢？母親難產將死的時候，把已經有生命的，出來就會哭的嬰兒，塊塊地截開，或用了鋼鉗把他底頭鉗破，不是毫不罪惡的嗎？……那麼，防遏毫無意識的，還不過是生理上底一種過程並不顯然存在的一種化學的反應，就是罪惡了嗎？……"

阿采阿希甫還有妻的短篇小說，篇中敍述一男子先和一女子在林間苟合，後來作了正式的家

庭，覺得興味索然，就彼此分離，過了幾年，再偶然邂逅。這男子也是否定一切的虛無主義者，不認家庭，結婚，兒童底價值，在他，所謂人生底目的，不外是肉慾滿足，兒童不過是肉慾本能底偶然的產物，篇中主人公對於妻底懷姙的感想一節，很可窺見這樣的態度。

"妻對於懷姙的態度，我覺得很奇怪。她好像將懷姙當作有重大，深遠的意義的神聖事件，時時留心，注意未來的嬰兒。胎兒底是男是女？於我們有何必要？爲何產生？給我們的是幸福，還是悲哀？——這種都毫不顧慮。她暗暗地在心裏想像，以爲：嬰兒底誕生，將從別方面給光明於我們底生活，有新的意味和新的快樂，像朝上的太陽一樣。我想：嬰兒是不管我底意志如何，一定地出來的，我可以希望嬰兒誕生，也可以不希望，可是他是無論如何出來的。我從前並不感到嬰兒的必要，現在也沒有感到。我和未來的嬰兒，毫無關係。我有我

底生活，我有我自己還沒有享盡，誰都不能侵犯我的偉大廣汎的自由生活，一想起將來，愈覺得嬰兒底誕生，在我好像是一種無用的重荷，把我生活上底計劃，如數攪亂了。……"

對於世間一切，都不承認何等的價值，繁殖，娠妊，兒童等性底根本事實，在抱絕對的個人主義的作者看來，無非是不可抗的，無意義的，可憎的現象罷了。

阿朵阿希甫底認兒童是母的本能底偶然的產物，含有一種嫌惡的色彩。可是同是認兒童是母的本能底偶然的產物的人，也是把這本能盲目地來謳歌，尊重'誤解的母性'的。英國底亨金在一九〇六年發表最後的特姆郎家中，很可窺見這種見解。女主人公謝耐脫與情人關係了生了子，彼此別去；八年後二人重逢，男女彼此已沒有愛可言。謝耐脫底家庭爲面目計，強謝耐脫和這男子正式結婚的時候，謝耐脫提出爲母底本義，來反抗她底父母和

伯母：

謝耐脫　可恥？要生子是可恥的事嗎？究竟爲甚麼要有女子？伯母！不是爲生子嗎？

伯母　行了婚禮才生子的呀。

謝耐脫　伯母！女子在結婚未發明的幾千年前，已經生了子的！並且不會錯，到結婚制度廢止的幾千年後，也是要生子的！

母　謝耐脫！

謝耐脫　可不是嗎？母親！我是這樣想的，我覺得凡是健全女子，一定誰都會這樣想的，只要見解不錯。我要想兒子，從人形遊戲停止後一直到現在。不是想要螟蛉子或別人底兒子。是要想自己底兒子。自然，早就想結婚的，現今，要想做母親，結婚大概是普通的方法罷。可是時日一天一天地過去，誰都不曾來和我議婚，年紀漸漸大了，機會錯過了。這當兒，我遇着他就戀愛了他。或者我

那時戀愛'戀愛,'也說不定。但是覺得很爽快,因爲幸而遇着眞想念我的人,將女子正當地當作女子的人。——不是因爲我伶俐,所以和我說話,因爲我強健所以大家去打庭球的人,是因爲要接吻,要戀愛,所以想念我的人。是的,是要想戀我的人。

父　女兒!聽我底話!自己既然這樣說,這大概是你底本心罷。可是,到你年紀大了,拿尼長成了的時候,恐防要後悔罷!對於將無父的子生在世間的事。

謝耐脫　決不,決不後悔!保得住。無論有甚麼事情,就使拿尼因我底行爲來憎恨我,我對於我是母親的事,總永遠地歡喜罷!因爲我總算生活過了。那種糊塗地無謂地把一生送掉的女人們,沒有感覺到母親所覺着的歡喜和苦痛的女人們,不曉得還要怎樣豔羨囉!倘然她們曉得這個,曉得這心情。

——覺得這兒子是自己底兒子，是自己底一部分的心情；爲兒子的原故，病，苦痛，連死也不怕的心情；這是自己底兒子，誰都不能從自己手裏把他奪去，因爲誰都不及自己痛感着這兒子的要求：這樣想的心情。用臉頰去受柔軟可愛的吹息，煩惱的時候去騙他，啼哭的時候去慰他，這是母親的事務，並且是神聖的事務。

這段議論，很可看出婦女底性的強調和母性底權威，可是所謂'母性，'在作中只是漠然的種族保存本能的意思，和愛倫凱(Allen Key) 底'母性復興論'中所謂'母性，'是全不同的。作者亨金在這作中，對於一切的性的生活，都用着極原始的見解，在這裏，兒童於母性底盲目的本能發動底結果以外，是沒有意義的。

三　兒童是自我永存底一種的手段說

這是易卜生(Ibsen)斯德林堡(August Strin

dberg)郝卜特曼(Huptmann)等劇作中所表現的兒童觀。要想因了繁殖來繼續自我，比之上面的二說，顯含着人生肯定，世界樂觀的態度，前兩說是繁殖否定，這是繁殖肯定了。

在敍述這說以先，先應說明的就是'自我'二字底意義。'自我'二字，看去好像明白，不要何種的說明，可是一加深究，便成了一種不可捉摸的東西。梅德林克(Maeterlinck)至於將自我比作一朶星雲，說是理解，定義都不可能的。

煩瑣的哲學上的考察，不是本篇底目的，姑且依了英國現代思想家嘉本特(Adward Capenter) 他名著愛與死中所暢說的解釋，將自我分析說述如下：

(甲)永久不滅的自我 —— 這就是宇宙底生命，超越時間，脫離死亡，永遠做人間生命底源泉和人性要素底根柢的。

(乙)內面的自我——這就是人間底靈魂；凡

用愛情，才智，美的觀念，勇氣，正義心等名詞所表示的人格的要素都是。

(丙)外面的自我——這是和色欲，食欲有關係的人格的要素或稱動物的自我。

(丁)肉體的自我——這就是指能目見手觸的軀體。

(戊)種族的自我——這是以種族的感情爲中心的人格的要素，在人間，多取了'內面的自我'底形式來發現，至於動物，是潛在的，但是自然地強烈地發動着。

自我分析起來，有上面的五種。所謂'兒童是自我永生底一種的手段'底'自我，'是那一種自我呢?在易卜生，斯德林堡，郝卜特曼等底社會劇中所表現的，是'內面的自我，'就是要想將自己底靈魂，品性，移植到自己所建設的'兒童底國'裏，使他永生。

還有一件要注意的事；要使'內面的自我'永

生，不但僅有繁殖的方法。康德底哲學，莎翁底文學，都可使他底'內面的自我'永生，繁殖只是'內面的自我'永生底一種的方法罷了。所以說是'一種的手段。'

要想在兒童底身上，灌注自己底精神，思想，使他永生。這思想和近代的個人主義結合了，便成功一種悲劇，——就是夫婦間的'兒童爭奪戰爭。'做父的要想使自己底'內面的自我'移植在兒童身上，做母的也要想將自己底'內面的自我'移植在兒童身上，彼此互相因了兒童，永生自己底'內面的自我'，彼此互想排擠了對手來占領後繼者，結果就起了一種以兒童爲目的的戰爭。這種夫婦兩性間的血戰，可謂近代文學上悲劇中的悲劇。

郝卜特曼在平和祭中，描寫醫生肯爾玆夫婦，因彼此爭奪兒童，使二男一女陷於悲慘的運命的事。易卜生在約翰伽蒲里爾薄克曼(Jhon Gabriel Borkman)中，敍一好勝的婦人，因憤慨丈夫事

業上底失敗，要想將自己底主張，意見，灌注於獨子的愛爾哈爾脫，使他立身，成名，藉此一洩丈夫底恥辱和自己底不平。以復振家聲的目的，和丈夫及她底學生妹間，大起兒童爭奪的戰爭。

把這種家庭悲劇，描寫得最深刻的，要推瑞典底斯德林堡，他底劇作如死人底跳舞，父親，都描寫着這種題材，至於父親，竟是描寫'兒童的爭奪戰爭'底典型的作品了。

父親是三幕的結婚悲劇，差不多可以說是近代人對於兩性關係的一切苦痛，煩悶底結晶。主人公是個瑞典底騎兵大尉，熱心於科學的研究，關於女兒培爾太底教育事情，和其妻羅拉，大起紛爭。大尉要使培爾太到都會去受高等教育，豫備作將來的教師；羅拉呢，要使培爾太留在家裏做美術家，大家要想因了自己底信念，獨占後繼者，大尉於是拿出法律所承認的'父親底權利'來作戰爭的武器：

大尉　培爾太在兩禮拜以內就要到京裏去寄宿。

羅拉　那麼要問寄宿在甚麼地方？

大尉　就是會計檢查院底賽夫培爾西君的家裏。

羅拉　那個無神論者那裏？

大尉　照法律，子女總是因了父親底信仰教育的。

羅拉　那末，母親沒有插嘴的權利的嗎？

大尉　一點都沒有！女子是因了法律上的契約，把生得的權利賣了的，得着的報酬，就是自己和自己底兒女受男子底保護。

羅拉　因此，你就說母親沒有叫子女怎樣的權利了！

大尉　當然沒有，把已經賣去的東西仍舊取回，一面還要收得代價：這是不能的事。

羅拉　但是用了父母底同意……

大尉　那裏可以有這樣的事！我說要叫她到京裏去，你說要她留在家裏，如果用數學的見解來說，培爾太就住在家裏和京裏中間的車站裏了。

羅拉　那末，做父親的爲甚麽對於子女有方才所說的權利呢？

大尉　要叫父親負責任的時候，就生權利。只要是結婚的，對於是父親的一層，本不容疑。

羅拉　沒有疑嗎？

大尉　大概沒有罷！

羅拉　倘然妻不貞的時候呢？……

大尉　有這種事的嗎？

羅拉是個不能反省，寬容的悍婦，大尉呢，完全是個學究，別人底片言隻句，在他都做了瞑思，分辯的材料。羅拉底答辯，使大尉入疑惑的境地，培爾太是不是我底女兒？我對於她可不可以主張

'父親底權利?'這樣的疑惑，支配住了大尉，再加以羅拉廣布的種種疑陣底擺佈，大尉遂成了狂人，結果把燃着的洋燈，向羅拉投擲，演出狂死的慘劇。

要想將兒童當作自我永生底一種手段，獨占地在兒童上遺留自己底不朽性，至於賭了生死去排斥對手。這種兩性相互的血戰，完全是性和個人主義衝突底表現，確是近代底悲哀底一種。

四　兒童是人類保存和進化底唯一的手段說

這是英國現代諷刺劇作家蕭伯納(Bernard Show)底意見。所謂'人類保存，'就是'自我保存，'蕭底見解，在這點上，很和易卜生，斯德林堡，郝卜特曼等相似，不過前者所要保存的是'種族的自我，'後者所要保存的是'內面的自我'罷了。

蕭底繁殖觀，兒童觀，是繼承德國哲學家叔本華(Shopenhouer)底性欲哲學的。要講蕭底思想，不能不先略述叔本華思想底要旨。

據叔本華所說：世界底實體是意志，是非理性的，無意識的，盲目的意志。磁鐵底相吸引，水底下奔，一切生物底用了全力保全生命，和甚至於擲了生命去圖種族底繁殖：都是並無何種目的，徒然要想主張自己的努力，就是無非世界意志底發動。這世界意志在男女關係上發動的，就是性欲。性欲就是性的戀愛。所以一切的性的生活，都是盲目的努力底發現。這是叔本華底繁殖觀底根本，

這叫人盲目地永遠保存種族的世界意志，有一個目的，就是使具有某一定特質的新個人出生。常用了極大的勢力，令特定的男女結合，"洛彌阿！奇列脫！你們相愛呵！"這樣地發布命令，不管你承認不承認。（注：——洛彌阿，奇列脫是莎翁劇"Romio and Julet"中底男女主人公）自然要想使人將宇宙底大目的，認作自己底快樂幸福，在人底心中，種植種種的幻影。人類底本性，不是個人地生存，是種族地生存的。

要之，叔本華底性慾觀底特色，可以歸納為三點。

(一)欲求種族的自我底永存不死，是世界意志底發動。

(二)世界意志並無何種目的，只是主張自己的盲目的努力。

(三)性的生活底唯一目的，是種族保存。

在這三點中，蕭所繼承的是(一)和(三)兩項，至於(二)的一項，是蕭所不取的。在蕭，世界意志底努力，是理性的，有意識的；是有一個偉大目的的東西。目的就在生出比較更清高的人體。蕭這見解，明明受着德國哲人尼采(Friedrich Nietzsche)超人說底影響了。

兒童不但是為保存人類，並且是人類進化底唯一的手段，這是蕭底兒童觀。蕭底劇作中常有一種深遠的人生哲學為根本，他認世界意志是'生的力，'(Life Force) 這就是人類底本能。'生的力'本

來盲目，常有自己浪費和破壞的事情，人底頭腦，是看見'生的力'的眼目；用了頭腦，可以使'生的力'向着正當的目的前進。我們人類曾用了思索發見世界意志，發見實行這目的的手段了，應該再使他達到目的，就是應該達到人生底哲學的自覺。蕭底作劇底目的，在示現'生的力'底幽玄的步調，除去一切的人類底無自覺，無意識。

'生的力'底發展的目的是甚麽？在生超人，蕭底所謂超人，就是比較更淸高的人間，是近人間的超人。他以爲英國人不如數成克林威爾，羅馬人不如數成愷撒，德國人不如數成路德貴推，世界底進步，是沒有希望的。所以我們人類在進化上面懸着唯一的希望，渴仰超人底出世，同時不得不先求超人底母，因爲超人是女子底腹內誕生的。蕭因了這見解，認性的生活上，女子比男子能自覺地活動，女子是追逐的，男子是被追逐的，女子是能動的，男子是被動的。

這樣人生肯定的繁殖觀，很多在他底作中表現着，最標本地具體化的作品，就是人與超人。據蕭自己說：這劇是捉了'人生底哲學的自覺'底化身近代人約翰，太那，和'生的力'底化身美女子亞姆，使他們於某種程度中行一般男女之事的。

亞姆是個在結婚年齡中的無父的美少女，大爲青年魯濱生所崇拜戀愛。魯濱生是中世紀騎士氣質的人，他底愛亞姆，無非將她當作神秘底示現和幻想底本體。亞姆呢，却是本能地自覺'生的力'底，命令的女子，斥魯濱生底愛，是和'生的力'毫無交涉的愛，於是改慕自己底保護者思想上的革命家約翰，太那，認爲未來的夫——自己所生超人底父，不斷地加以追逐。

這太那，就是蕭所謂"達到人生底哲學的自覺"的人物，他深曉得亞姆底侵略的，能動的行爲底動機和理由，對於亞姆，這樣地觀察着：

亞姆想和男子結婚，這目的决不是爲她自己

底幸福，或他人底幸福，只是爲了自然的緣故。女子所有的活氣或生力，是要生超人的宇宙底創造力底盲動。所以女子并自已也去犧牲，至於犧牲男子，那是更無所用其躊躇的了。在女子，男子不過認作達這目的的器械，——是女子因爲要想最經濟地實行'生的力'底命令所考案出來的器械。女子善於照顧男子，這恰和兵士底善於照顧槍砲，音樂家底善於照顧提琴一樣。女子碰着男子有危險就恐慮，男子死了就哭，這是因爲沒有做父的男子，就沒有生出超人的機會的緣故。女子底身上所現着的這世界底大目的，全然將男子作奴隸，女子用了虎求食樣的熱烈的愛來與男子相接，畢竟無非欲得丈夫。所以早一日也好地快想結婚，是女子底事情，反之，遲一日也好地想避結婚，是男子底事情。

這樣達觀着的太那，要想保全自由的自我本位的生活；對於激烈襲來的世界意志底捕捉，盡了

全力逃避，到終被亞姆追究着了，做了俘虜。到了這裏，太那遂恍然悟到人類原不曾遂行着自己底意志，所遂行的只是世界底意志，因爲有使亞姆得夫的世界意志，所以追逐了我，逼我結婚的。太那這樣覺悟了以後，就和亞姆訂婚。可憐的魯濱生呢，結果成了獨身的失戀詩人。要之，兩性關係是超越個人關係的。——這是劇中底結論。

蕭曾自己公言，這劇底第三幕，是當作'爲進化論的聖書底創世紀' 而作的。這是很有意趣的話。從叔本華底世界意志說出發了，在人間底種族的使命上，顯著地蒙着優生學的，理想主義的色彩，蕭底見解，的確有可歡迎的地方。可是在蕭，兒童仍是一種'手段，'這點，和托爾斯泰，斯德林堡等底兒童觀，沒有兩樣。蕭是個諷刺作家，所以把太那底煩悶，很樂天地描寫着，若在托爾斯泰，斯德林堡底筆下，這事件恐防要認作自我對性欲的血戰，當做近代人底精神的爭鬥，畫出悽慘的局面

了。

五　兒童是性的更新作用底產果說

這是尼采，嘉本特，愛倫，開伊等思想中所含有的兒童觀。在他們，兒童本身是一個目的，並不是他目的底手段。性的戀愛底目的，不但在保存種族，也不但在自我底永遠化，是在行圖增進自己和種族底生命的一種高尚深遠的兩性間底更新作用。

嘉本特說：“愛底意義底解鑰，是因了補足作用的更新；”又，“男女結合底第一目的是在造子孫，這觀念有不滿足的地方。戀愛底目的，不但在保存種族，是要使種族完全，使種族底自己表現圓滿。”

開伊說：“愛是結合。這不但爲要創造新的存在，是爲男女兩個各因了他一個可以成功新的存在，幷且比一個人的時候可以更加偉大的緣故。”

嘉本特，開伊都是性的理想主義者，他們對於兒童，不用功利的見解來看，是從對於種族的影響

着想的。他們不注重於兒童底'量,'而注重於兒童底'質。'鄙薄偶然的繁殖。尊重有意的繁殖。補足,更新,進化,——這三者底聯絡,就是到他們'性的理想鄉'底必經的途徑。

尼采是性的理想主義底先驅者,嘉本特,賍伊底性的見解,都是繼承他底思想的,他在察拉圖斯忒拉這樣說中小兒結婚篇裏面說:

"你年青,想生子和結婚,但是我問你:你有生子資格嗎?你是對於一切底勝利者,是克己者,是官能底支配者,是美德底所有者嗎?還有,你這願望,是被獸性或不得已的必要所驅迫而成的呢?還是因為要想解你底寂寞呢?或者還是因為你自己不滿足的緣故呢?我希望你用了你底勝利與自由去求孩子,對於你底勝利與自由,建築一活的記念碑,不但使你底種族繁殖,還要使他向上。你要創造比你更高貴的肉體!要創造最初的運動,一個自轉的

車輪,——就是要創造一個創造物!所謂結婚,
就是因爲要想創造比'創造'更偉大的東西,兩
個意志底合一的活動。"

這對於兒童底新意義,新價值上,可謂說盡無餘了。自覺地圖自己和種族底向上,男女便用了至純的愛的結合,因了相互對等的補足作用,更新,和進化造出對於到達'偉大存在'的紀念碑——這就是性的理想主義者所謂兒童底意義和價值底全部。

嘉本特,開伊等所謂補足,更新,原基本於'性的戀愛底補足的性質'的。關於戀愛底補足的性質的考察,叔本華已有過基礎,後來奧國學者衛凝格爾(Otto Weininger)又試過方程式的研究,這就是兩性問題研究上有名的衛凝格爾底性的牽引底法則。衛凝格爾不承認有純粹的男女,他以爲世上所存在的無非是無限的性的中間級,所謂男性或女性,不過是理想乃至類型罷了。因之,我們底所謂

男子，就是多有着男性分子的人，所謂女子，就是多有着女性分子的人。男女都是複性，一面又具備兩性底性的特徵的。

衞凝格爾依了這個斷定，立他性的牽引底法則。說男女行性的牽引時，兩方都用了自己所有的男女兩性的全分子去牽引的。例如一個男子，自己備着四分之三的男性和四分之一的女性，他底最適的補足者，配偶者，就是有四分之三的女性和四分之一的男性的女子。因爲這男子渴望着自己所缺乏的女性分子，那女子也同樣地渴望着自己所不足的男性分子，互相牽引，其中有完全的性的親和力的緣故。這一對男女結合了，二人面上，就現出完全的男性和女性，這樣的配偶中，性的牽引力，親和力最強。

衞凝格爾自己雖是個叔本華流亞的繁殖否定者，他這法則，却有益於性的理想主義者。有着上述偉大的性的親和力的男女，所生的兒童，就是所

謂'戀愛的兒童。'凡是兩性問題底研究者,沒有一個不渴仰讚美'戀愛底兒童'的,衞凝格爾也說:"戀愛底兒童必定有負擔幸運的運命。"開伊說:"戀愛底兒童所以多才能,就是做最好最適的配偶者的優秀男女,大家合了一體的緣故。"'戀愛底兒童'要之就是'當作性的更新作用底產果的兒童。'尼采底所謂超人,'就是這'戀愛底兒童'底最偉大的代表者。

結 論

上五說,雖然各有各底見解,但是把他大別起來,可以歸爲三種:

(甲) 手段的兒童觀

(乙) 目的的兒童觀

(丙) 認兒童爲偶然的產物,目的,手段,兩方都不關的兒童觀。

第五說是屬於(乙)的,第二說是屬於(丙)的,其餘如第一說,第三說,第四說,都屬於(甲)的。

還有,用了繁殖肯定的分別來看,第一說和第

二說是繁殖否定說，其餘都是繁殖肯定說。

現在姑且依了原有的順序，把各說來略施評斷。

第一說中托爾斯泰底兒童觀，於矯正近世男女將兒童認作幸福底的妨礙物的謬見，很是一種有尊嚴的棒喝。他認生子是因性慾而墮落的人們底罪惡補償法，對於近代婦人底因利己的欲望逃避爲母的惡風，痛誡說，"聖書裏說，男女都被給與一種法則，男子有勞動的法則，女子有生育的法則。"他底主張兒童底尊嚴，不能不說是他底長處，可是我們對於他底兒童觀，究竟不能滿足。

人沒有將他人作達某種目的底手段的權利。持禁欲主義的托爾斯泰，不承認結婚底道德的價值，對於兒祗與以方便的價值，認爲達宗教上目的底手段，這從新性的道德上說，實在是不道德的事情。幷且我們不能承認人生否定的意見，所謂'第二的理想世界，'在人生肯定者的我們，不但不期

待，而且並不認爲必要的。我們還相信有靈肉一致的戀愛，對於托爾斯泰底認性的戀愛卽是性欲衝動，也不能贊同。要之托爾斯泰底兩性觀，完全是立脚於原始基督敎的偏見，這種偏見，原始基督敎從前曾向歐洲人傳導，托爾斯泰恐怕是最後的提倡者罷。

第二說中，阿采巴希甫等作品中底思想完全是一種絕望的厭世觀，將一切戀愛生活當做一種享樂的游戲。頹廢所至，竟要使人類男女，退化爲動物底雌雄。一切都是本能，性的結合，就是本能滿足的一種，兒童就是不能免的，盲目的，本能的產物，此外毫無意義，價值可說。這種無理想要求，無理知分子的兩性觀，當然也不是我們所能承認的。

第三說，就是將兒童認作'自我永存底一種的手段'的見解。對於前二說底繁殖否定，雖然是一種繁殖肯定的主張，可是將同類的人間，認作自己

永存的手段，在這一點上，也有和第一說同樣的難關。並且男女競爭地要想在子女身上移植自己底心靈，也是一種對於'大自然'的無思慮的叛逆行爲，到底是不可能的事。原來男女結合了生得子女，這子女底自我，用數學的說法來說，就已成了父底自我，母底自我和子女自己底自我底總和。子女身上有父底自我，同時也有着母底自我，這是近代遺傳學者所明示力說，可以認爲眞理的。在這分子複雜的女子身上，想圖絕對的'內面的自我'底永生，已經是做不到的事，並且子女也有自己底自我，決不任父母底占據。以父或母底心情爲心情，以父或母底靈魂爲靈魂，這樣暴虐的打算，斷不是有個性的子女所甘受，并且適足引起子女反抗。易卜生在約翰，伽蒲里爾，薄克曼中，明表示着這樣的徑路。斯德林堡底父親中，培爾太也曾露出反抗的口吻了。

第四說爲底見解，比之前幾說，顯帶着理想主

義的光明的色彩，是我們可以歡迎的思想。但爲種族而犧牲個人傾向，實大有人不能滿足承認的地方。還有，只將兒童認作種族保存底手段一點，也和其他的'手段的兒童觀'有同樣的弱點。

第五是認'兒童是性的更新作用底產果'說。這明明是兒童自己是目的，不認作達他目的底手段的見解，認性愛底目的，不但在保存種族，還要因了高尚的更新作用謀自己和種族底向上，換句話說，就是要用了人智，去整理自然所發現的本能。這是何等勇敢的努力！有了這努力，方才人間底性的生活，可以和動物界底性的生活，異其面目。在謀永遠的進化上，在尊重性的關係上，我們所贊同的，就是此說了。

附 記

這篇東西，是以日本島村民藏氏底著書爲藍本的。島村民藏是個潛心於兩性問題研究的學者，同時是個劇作者，他關於兩性問

題，先後出了現在近代文學上的兩性問題，性的理想主義，兩性問題大觀三書。我讀過了這三部銜接的著作，就"燒直"成了這篇文字，其中直譯的地方也有，只取大意的地方也有，至於引例，也有參考了別的書籍，把他變易的處所。均望原著者和閱者諒解。

一九二一，九，一，在杭州

